

Vor dreihundert Jahren, 1678, wurde in Hamburg das erste deutsche Opernhaus eröffnet. Aus Anlaß dieses Jubiläums, auf das auch das Thema der Hamburger Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung im September 1978 abgestimmt ist, bringen wir im vorliegenden Heft ausschließlich Beiträge, die sich mit der Oper befassen. Die Schriftleitung

Das geistliche Libretto im 17. Jahrhundert. Zur Gattungsgeschichte der frühen Oper

von Silke Leopold, Hamburg

Zu den frühen Erscheinungsformen der Oper gehört neben der Darstellung zahlreicher mythologischer Stoffe auch die Verarbeitung geistlicher Themen. Fast zur gleichen Zeit, als die Pastoraloper in Florenz und anderen norditalienischen Städten ihre erste große Blüte zeigte, wurden in Rom die ersten geistlichen Opern aufgeführt: 1600 die *Rappresentazione di anima, et di corpo* von Agostino Manni und Emilio de' Cavalieri, 1606 *Eumelio* von Torquato De Cupis, Tirletti und Agostino Agazzari. Erst sehr viel später sollte auch in Florenz Interesse für geistliche Opern Themen aufkommen. Hier war die Pflege dieses Genres an nur einen Namen gebunden: Andrea Salvadori, der seine Libretti *La Regina S. Orsola* und *La Giuditta* selbst als Novum am Florentiner Hof lobt¹. Die Werke wurden 1625 und 1626 mit der Musik von Marco da Gagliano aufgeführt². Giulio Rospigliosi schließlich, der spätere Papst Clemens IX., verhalf der geistlichen Oper zu ihrer höchsten Blüte; neben den Opern *Il S. Alessio* und *La vita humana*, zu denen sich auch die

1 Im *Argomento* zu *La Regina S. Orsola* schreibt Salvadori: „Prima in questo Teatro fu rinnovato l'uso degli antichi Drami di Grecia in Musica, così oggi in questo medesimo, sia stato aperto un nuovo campo, di trattare con più utile, e diletto, lasciate le vane favole de' Gentili, le vere, e sacre azzioni Cristiane“ („wie in diesem Theater der Brauch der antiken griechischen Musikdramen erneuert wurde, so wurde heute am selben Ort ein neues Feld betreten, nämlich statt der eitlen Geschichten der Heiden mit mehr Nutzen und Vergnügen die wahren und Heiligen christlichen Taten zu behandeln“). Zitiert nach U. Rolandi, *Il libretto per musica attraverso il tempo*, Roma 1951, S. 48.

2 *La Regina S. Orsola* wurde in Anwesenheit des polnischen Königs, *La Giuditta* zu Ehren Kardinal Francesco Barberinis aufgeführt. Vgl. A. Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*, Firenze 1905, S. 178 f. und 186 f. Die Musik zu beiden Opern ist verloren.

Musik erhalten hat, verfaßte er mehrere weitere Libretti mit Heiligenstoffen³. Mit seinem Werk fand die geistliche Oper jedoch auch gleichzeitig ihr Ende. Um die Zeit, als das Oratorium sich als eine vollausgebildete, eigenständige Gattung im Musikleben etablierte, nahm das Interesse an geistlichen Opern wieder ab, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts schließlich verschwanden geistliche Themen fast gänzlich von der Opernbühne.

Einer der Gründe für diese kurze Blüte ist sicherlich in der engen Beziehung zum Oratorium zu suchen. Denn trotz des grundsätzlichen Unterschiedes zwischen Oper und Oratorium – des Fehlens der szenischen Darstellung bei letzterem – war die Einordnung dieser Gruppe von geistlichen Werken selbst für die zeitgenössischen Theoretiker immer wieder ein Problem. Giovanni Battista Doni bezeichnet in seinem *Trattato della musica scenica* sowohl die Pastorale als auch die Rappresentazione spirituale als „tragicommedia“ und rühmt Rospigliosis *S. Alessio* als gelungenes Beispiel im Gegensatz zu den plebeischen Komödien, wie sie in den Klöstern aufgeführt werden⁴. Die Einführung des Testo in die Oratorien um 1640 hätte zum zweiten prinzipiellen Unterscheidungsmerkmal werden können. Er wurde jedoch schon bald nachdem das Beispiel von Francesco Balduccis Oratorien bei den anderen Komponisten Schule gemacht hatte, wieder angegriffen. Arcangelo Spagna, Theoretiker und Reformator des Oratoriums, unterscheidet denn auch bei seiner Polemik gegen diesen „undramatischen“ Part Oper und Oratorium nur nach dem Stoff⁵. Umgekehrt hieße dies aber, daß ein geistliches Werk niemals auf der Opernbühne aufgeführt werden könnte. Tatsächlich zeigt Spagna mit seiner Bemerkung, er habe mit seinem Oratorium *Sant'Alessio* erstmalig einen Heiligenstoff verarbeitet, daß er Rospigliosis Werk ignoriert. Der Titel seiner Sammlung von Oratorien – *Oratori ovvero melodrammi sacri* – zeigt ebenfalls sehr deutlich, daß nach dem Verzicht auf den Testo eigentlich nur noch die Stoffwahl das Melodramma sacro vom Melodramma profano unterscheidet. Literarisch und musikalisch hatten sich Oper und Oratorium schließlich in der zweiten Jahrhunderthälfte so weit angeglichen, daß weder Musiktheoretiker wie Bontempi⁶ noch Literaturhistoriker

3 Zu den Werken Giulio Rospigliosis und ihren Aufführungen vgl. Irmgard Küffel, *Die Libretti Giulio Rospigliosis. Ein Kapitel frühbarocker Operngeschichte in Rom*, Diss. mschr. Wien 1968; Margaret Kimiko Murata, *Operas for the Papal Court with Texts by Giulio Rospigliosi*, Diss. mschr. Chicago 1975.

4 Giovanni Battista Doni, *Trattato della musica scenica*; in: *Lyra Barberina*. . ., hrsg. von Antonio Francesco Gori und Giovanni Battista Passeri, Florenz 1765, Bd. 2, S. 14 f.

5 „Come che solo il Testo fosse quello, che facesse differenziarle, e non più tosto la materia, che si prende per loro soggetto“ („als ob nur der Testo dasjenige wäre, was sie unterscheidet, und nicht der Stoff, den man als Thema nimmt“). Spagnas Traktat wurde veröffentlicht von Arnold Schering, *Neue Beiträge zur Geschichte des italienischen Oratoriums*, SIMG 8 (1906/07), S. 43-70. Die zitierte Textstelle übernimmt auch Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, 7 Bde., Milano 1739-52, Bd. 3, S. 496.

6 Giovanni Andrea Angelini Bontempi, *Historia Musica*, Bologna 1695, S. 25: „Convengono il più delle volte insieme il Poeta e'l Musico nelle compositioni de' Drami, e degli Oratorij; alle quali s'appartengono, lo Stile Recitativo, e le canzonette“ („meistens kommen Dichter und Komponist bei der Komposition von Opern und Oratorien zusammen, zu denen Rezitative und und Arien gehören“).

wie Crescimbeni⁷, Muratori⁸ oder Quadrio⁹ noch einen Unterschied feststellen können.

In der ersten Jahrhunderthälfte hingegen, in der das literarische Genus Oratorium sich erst langsam aus der Dialoglauda herauschälte¹⁰, konnte das Interesse an handlungsreichen geistlichen Stoffen nur mit der szenischen Oper befriedigt werden. Dreierlei Arten von Stoffen fanden dabei besondere Beachtung: moralisierende Allegorien, zu denen man die *Rappresentazione di anima, et di corpo* sowie *La vita humana* zählen muß¹¹, Heiligenlegenden wie die Opern um Alessio, Teodora oder Orsola, ferner die meisten weiteren Libretti Rospigliosis, Geschichten aus dem alten Testament wie *Faraone sommerso* von Ottavio Tronsarelli oder die Libretti zum Buch Judith von Andrea Salvadori und Francesco Georgio. Im dramatischen Aufbau sind diese Typen sehr unterschiedlich. Während für die Dramatisierung von Stoffen aus der antiken Mythologie eine umfangreiche theoretische Auseinandersetzung vorausgegangen war, die ihre Dramaturgie für die erste Zeit weitgehend festlegte, hatte sich für die geistliche Oper kein Theoretiker gefunden. Sie mußte entweder auf praktische Vorbilder zurückgreifen oder sich an der Pastoraloper orientieren. Wenn man aber nun meinen könnte, im Bewußtsein der Zeitgenossen habe der Unterschied zwischen profanen und geistlichen Stoffen keine Rolle gespielt, so zeigt die Vorrede Salvadoris zu seiner *Regina S. Orsola* doch deutlich, daß die Heiligenlegende auf der Opernbühne durchaus etwas Neues, Bemerkenswertes darstellte.

An praktischen Vorbildern boten sich zum einen die Sacra Rappresentazione, zum anderen das Jesuitendrama an. Beobachtungen unterschiedlicher Art bestätigen diese Vermutung. Daß die Pflege der geistlichen Oper nicht nur von Rom ausging, sondern ganz speziell von den römischen Jesuiten, läßt sich an dem Personenkreis ablesen, der sich mit diesem Genre beschäftigte, ebenso aber auch an den Aufführungsstätten. *Eumelio* wurde im Seminario Romano, dem jesuitischen

7 Giovanni Mario Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia*, Roma 1698, S. 313: „I loro versi sono a somiglianza di quei de' Drammi musicali, cioè rimati senza legge, e ripieni d'arie“ („ihre [der Oratorien] Verse ähneln denen der Opern, d. h. sie sind ohne Regeln gereimt und voll von Arien“).

8 Lodovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Milano 1821, Bd. 3, S. 57: „I zelanti pastori della Chiesa di Dio, che tante volte hanno sbandito quella musica che da i teatri è arditamente penetrata ne' sacri templi, è quivi sotto il manto della divozione signoreggia, non ornando, ma infettando la gravità delle divine lodi, e specialmente alcuni sacri poemi, che si appellano oratorii“ („die eifrigen Priester der Kirche, die so oft jene Musik geächtet haben, die aus den Theatern dreist in die heiligen Stätten gedrungen ist und dort unter dem Deckmantel der Frömmigkeit herrscht, wobei sie aber die Würde des Gotteslobes nicht ziert sondern verseucht, und besonders einige geistliche Werke, welche Oratorien heißen“).

9 Quadrio, op. cit., S. 497 übernimmt hier wörtlich die Beschreibung Crescimbenis (vgl. Anm. 5).

10 Zu diesem Prozeß vgl. A. Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911, S. 27-52.

11 *La vita humana* sowie der Typus der allegorischen Oper wurden ausführlich behandelt von W. Witzemann, *Die römische Barockoper La vita humana ovvero Il trionfo della pietà*, *Analecta Musicologica* 15 (1975), S. 158-201.

Priesterseminar in Rom, von den Studenten aufgeführt. Die beiden Librettisten De Cupis und Tirletti waren dort Lehrer¹², der Komponist Agazzari, wie aus der Dedikation hervorgeht, Kapellmeister. Komponist und Librettist der Oper *Il S. Alessio*, Stefano Landi und Rospigliosi, studierten ebenfalls am Seminario Romano. Selbst der in Florenz geborene Salvadori, der die geistliche Oper nach Florenz brachte, studierte zwar nicht am Seminario Romano, wurde jedoch im angegliederten Collegio Romano erzogen¹³. Marco Marazzoli, der Komponist von *La vita humana*, stand gleichermaßen mit dem Seminario Romano in Verbindung.

Eine Ausnahme von diesen Opern aus dem jesuitischen Kreis bildet lediglich die *Rappresentazione di anima, et di corpo*, deren direkter Vorläufer eine filippinische Laude desselben Manni aus dem Jahre 1577 war. Er übernahm sie später unverändert in die *Rappresentazione*¹⁴. Doch ließe sich auch noch ein anderes Vorbild für diese Oper nennen, das die Verbindung zur Sacra Rappresentazione beleuchtet: Denn bereits ein Jahr vor Mannis Dialoglauda war in Florenz eine *Commedia spirituale dell'anima* aufgeführt worden. Alessandro d'Ancona bezeichnet die Übernahme von Allegorien in die Sacra Rappresentazione als ein Symptom ihrer Entartung¹⁵. Indes könnte hier auch der Einfluß des Jesuitendramas auf die volkstümliche Gattung spürbar geworden sein. Moralisierende Allegorien nämlich sind ein typisches Merkmal des Jesuitendramas im 16. Jahrhundert. Die Vermischung dieser „gelehrten“, erzieherischen, für ein gebildetes Publikum bestimmten Gattung mit der derben, vordergründigen und außerordentlich handlungsreichen Sacra Rappresentazione könnte den Boden für die geistliche Oper bereitet haben.

In den Heiligenlegenden wird der Einfluß der Sacra Rappresentazione besonders deutlich. Kein Opernlibretto, das nicht auf eine thematisch gleiche Sacra Rappresentazione zurückginge. Der dramaturgische Unterschied ist in allen Fällen derselbe: statt getreuer Darstellung, Nacherzählung der gesamten Legende, in der die Schauplätze häufig wechseln und der zeitliche Verlauf sich oft über Jahre erstreckt, Komprimierung der Handlung auf einen kurzen, definierten Zeitabschnitt. Die Vorgeschichte wird dabei entweder als bekannt vorausgesetzt oder in Erzählungen und Berichten der handelnden Personen angedeutet. Dramaturgisch also richtete sich die geistliche Oper nach denselben Regeln wie die Pastoraloper. Nicht nur, daß die Opernbühne und die begrenzte Zahl der Akteure einen Szenenwechsel wie bei der Sacra Rappresentazione, die auf den Marktplätzen der Städte aufgeführt wurde, nicht erlaubte; die theoretische Auseinandersetzung um die Tragödie und besonders um die Tragicommedia fand auch hier ihren Niederschlag. Insofern

12 Daten hierzu veröffentlichen R. Casimiri in *Note d'Archivio* 15 (1939), S. 3 und Th. Culley, *A Documentary History of the Liturgical Music at the German College in Rome*, Diss. mschr. Harvard 1965, S. 208 f.

13 Siehe Bianca Boccherini, Art. *Andrea Salvadori* in: *Enciclopedia dello spettacolo* Bd. VIII (1961), Sp. 1438 f.

14 Vgl. Rolandi, S 27.

15 Alessandro d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Torino 1891, Bd. 2, S. 546 f.

steht das Oratorium in dieser Beziehung der *Sacra Rappresentazione* viel näher als bisher angenommen. Der Part des Testo nämlich ermöglichte es, die zahlreichen Schauplätze und kleinen Episoden der Legende zusammenfassend, aber doch in der getreuen zeitlichen Abfolge zu berichten. Er übernimmt gleichsam das für die *Sacra Rappresentazione* typische Mitwandern der Zuschauer von Schauplatz zu Schauplatz. Dieses Ersetzen real dargestellter Szenen durch verbale Beschreibung ist dramaturgisch ein viel kleinerer Schritt als der Verzicht auf den größten Teil der Handlung. So ist die Kritik Donis denn auch hauptsächlich dramaturgisch zu verstehen: *Il S. Alessio* ist deshalb das Musterbeispiel einer *Rappresentazione spirituale*, weil es der antiken Tragödie besonders nahe kommt¹⁶; die *Rappresentazione di anima, et di corpo* deshalb mißlungen, weil der Text nach Regeln erstellt wurde, die allenfalls für die Komödie Geltung haben könnten, wie sie in Nonnenklöstern oder von Studenten aufgeführt werden¹⁷ – nach den Regeln der *Sacra Rappresentazione* also. Die Tragödie aber erforderte Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung. Blickt man auf die Libretti der Heiligendarstellungen und alttestamentarischen Geschichten, so zeigt sich diese Forderung weitestgehend gewahrt.

In den Heiligenlegenden, wo die Handlung nicht durch eine eindeutige Quelle festgelegt war wie in den Geschichten aus dem Alten Testament, wurde indes vom Grundsatz der Einheit der Handlung bisweilen abgewichen. Der Einfluß des Jesuitendramas machte sich hier ganz besonders bemerkbar. Allegorische Darstellungen, Teufel, Furien, Engel oder gar der Gott der Hebräer¹⁸ fanden in den Opern *Salvadoris* und *Rospigliosis* reiche Verwendung. Zudem boten die Legenden selbst mit ihren Wundern besondere Gelegenheit, großen szenischen Pomp zu entfalten und die Zuschauer zu verblüffen. Regieanweisungen wie die folgenden geben davon Zeugnis:

*„Qui per l'orenda bestemmia cade un fulmine sopra il Ré, e la terra l'inghiotte, cade ancora fulminato il Tempio di Marte, e l'Idolo va in pezzi“*¹⁹.

(*Regina S. Orsola* V, 5)

*„Sotto a' piedi del Demonio manca all'improvviso la terra, ed egli trabocca in una voragine di fuoco“*²⁰.

(*S. Alessio* III, 1)

Daß die Heiligengeschichten für eine szenische Darstellung besonders geeignet waren, bemerkte auch Bontempi bei der Ankündigung seiner oratorischen Dichtung *Vita e' martirio di S. Emiliano vescovo di Trevi*: „*Benchè per la moltitudine de'*

16 Doni, S. 15.

17 Doni, S. 22.

18 „*Iddio*“ spielt eine der Hauptrollen in Ottavio Tronsarellis *Faraone sommerso* (*Drammi musicali di Ottavio Tronsarelli*, Roma 1632, S. 417-444).

19 „*Hier trifft den König ein Blitz wegen der furchtbaren Gotteslästerung, und die Erde verschlingt ihn. Auch der Tempel des Mars fällt vom Blitz getroffen zusammen, und die Götzenstatue zersplittert.*“

20 „*Unter den Füßen Demonios weicht plötzlich die Erde zurück, und er stürzt in einen Abgrund aus Feuer.*“

*miracoli sia soggetto consentaneo più ad una rappresentazione, che ad un oratorio*²¹.

Die Möglichkeit, mit Allegorien oder Höllendarstellungen die Handlung zu erweitern oder sie gar als Intermedien zu verwenden, war in den alttestamentarischen Geschichten nicht gegeben. Viel stärker war der Dichter hier an die vorliegende Quelle gebunden; größerer Respekt gegenüber der Bibel als gegenüber den Legenden mag auch einer der Gründe für diese Zurückhaltung sein. Und doch zeigen sich auch hier große Unterschiede in den Libretti bei der Auswahl der dargestellten Fakten und in der Behandlung der einzelnen Personen. Der Aufführungsort und -anlaß spielt hierbei ebenso eine Rolle wie die dramaturgische Herkunft der Werke. Am Beispiel des Judith-Themas sei dies kurz erläutert.

Neben der „Azzione Sacra“ *La Giuditta*²² von Salvadori sind wir im Besitz einer „Rappresentazione spirituale“ *La Giuditta*²³, die 1621 im Konvent der Nonnen von Santa Maria Maddalena aufgeführt wurde²⁴. Der Vergleich dieser beiden etwa gleichzeitig entstandenen Werke zeigt deutlich ihre unterschiedliche Abstammung. Salvadoris Libretto beginnt mit einem Prolog der Calliope, die nicht nur das Thema ankündigt, sondern auch den moralischen Wert der Geschichte um Judith gegenüber den schamlosen oder erbarmungslosen Frauengestalten der Antike herausstreicht:

*„Magnanima Giuditta, era più giusto,
che lasciando il cantar Fedra impudica,
o spietata Medea, la scena antica
cantasse da te . . .“*²⁵.

Bereits der Prolog macht also deutlich, wer im Mittelpunkt des Dramas stehen soll: Es geht um Judith und ihre Beziehung zu den anderen Personen, nicht um die Geschichte des israelitischen Volkes, in der Judith nur eine – wenn auch hervorragende – Gestalt ist. Getreu der Dramaturgie der Tragicommedia und der frühen Opern tritt Judith jedoch erst in der zweiten Szene auf, ihre wahre Gesinnung enthüllend gar erst in der dritten. Zunächst wird das Geschehen vorbereitet: Holofernes läßt sich von seinen zwei Ratgebern Arsace und Argeo als starkem Feldherrn und unbesiegbarem Eroberer huldigen; gleichzeitig gibt er ihnen Einblick in das Leid, das die unerfüllte Liebe zu der schönen Hebräerin ihm bereitet. Seine Liebes-

21 „Obgleich sie [die Vita] wegen der Menge der Wunder viel eher ein angemessener Gegenstand für eine Rappresentazione wäre als für ein Oratorium.“

22 Die Libretti Salvadoris wurden posthum von seinem Sohn veröffentlicht: *Le poesie del Sig. Andrea Salvadori, fra le quali contengono unite insieme tutte quelle, che furono divisamente impresse in diverse stampe vivente l'autore, e l'altre non più divulgate*, Roma 1668.

23 Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Sign. 10. O. 1190 (olim 4581): *La Giuditta. Rappresentazione spirituale di Francesco Georgio Bolognese. Composta in musica dal Sig. Lorenzo Righetti. Ad istanza delle molto R.R. Monache di S. Maria Maddalena di Bologna*, Bologna 1621.

24 Die Aufführung ist belegt bei Corrado Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Bologna 1888, S. 324. Ricci bezeichnet das Werk als Oratorium. Szenenanweisungen im Text sowie die dramatische Anlage des Werkes zeigen aber eindeutig, daß es eine geistliche Oper ist.

25 „Hochherzige Judith, es wäre gerechter, hätte die antike Szene, statt von der schamlosen Phädra oder der erbarmungslosen Medea zu singen, von dir berichtet . . .“

klage unterscheidet sich wenig von den zahlreichen lyrischen Liebesklagen der Pastoralopern:

*„La bellissima Ebra
co'begl'occhi mi sface:
de la mia morte è rea
e chiederle non oso aita, o pace“²⁶.*

Der Beschluß, ein großes Fest zu feiern und Judith dazu einzuladen, wird dieser in der zweiten Szene von Argeo überbracht. Die dritte Szene bringt ein kurzes Zwiegespräch zwischen Judith und ihrer Magd Abra, die Judith abrät, das Fest zu besuchen. Nachdem die beiden Frauen zum Gebet abgegangen sind, beschließt ein Chor der von den Assyern unterworfenen Könige den ersten Akt mit ihrer Klage über die verlorene Herrschaft. Der zweite Akt ist gänzlich dem Fest gewidmet; den Vorbereitungen, dem Auftritt der assyrischen Fürsten, schließlich Judiths und der Versicherung der Wache, für den ungestörten Ablauf des Festes Sorge zu tragen. Doch statt nun das Fest selbst auf der Bühne darzustellen, wie es eine *Sacra Rappresentazione* unzweifelhaft getan hätte, bedient sich Salvadori eines dramaturgischen Kunstgriffes: Das Fest wird von den wachhabenden Soldaten in seinem vollständigen Ablauf kommentiert. Der Chor der Soldaten und der Hauptmann Ircano werfen sich gegenseitig immer wieder Sätze zu, die mit *„Seht, wie. . .“* oder *„Da ist. . .“* beginnen. Dabei wird auch die nahe Katastrophe schon angekündigt; der Rausch, in den Holofernes sich trinkt, wird von der Wache genau beobachtet:

Coro
*„Ferma Bacco, ferma il piè
troppo spesso, troppo spesso
baci il labro del mio Rè;
ferma Bacco, ferma il piè“²⁷.*

und später
Ircano
*„Vedete come inchina,
già gravide di sonno
Oloferne le luci . . .“²⁸.*

Die Festlichkeit, die auf der Bühne nicht stattfindet, färbt jedoch ein wenig auf diese Szene ab. Ihr symmetrischer Aufbau Chor – Rezitativ – Chor – Rezitativ – Chor sowie ihre Stellung in der Mitte des zweiten Aktes, also in der Mitte des Dramas, deutet ganz auf eine Art Intermedium hin, zumal die Chorstrophen mit ihren variablen Versmaßen musikalisch völlig anders behandelt werden mußten als die sonstige rezitativische Oper. Die letzte Szene dieses Aktes schließlich bringt die Katastrophe. Während Abra vor der Tür wachend ihr Entsetzen über

²⁶ „Die wunderschöne Hebräerin bringt mich um mit ihren schönen Augen; schuld ist sie an meinem Tod, und ich wage sie nicht um Hilfe oder Frieden zu bitten.“

²⁷ „Halt ein, Bacchus, halt ein; zu oft, zu oft küßt du die Lippen meines Herrschers. Halt ein, Bacchus, halt ein!“

²⁸ „Seht, wie Holofernes die Lider senkt, die schon schwer von Schlaf sind . . .“

die Tat kundtut, vollbringt Judith drinnen den Mord an Holofernes. Die Gelegenheit zur Sensation läßt sich Salvadori gleichwohl nicht entgehen. Statt eines Botenberichtes über das Geschehene wie in der Pastoraloper tritt Judith nun selbst mit dem Kopf des Feldherrn auf die Bühne. Nach einigen kurzen Betrachtungen über den menschlichen Hochmut wird dieser Gegenstand des Grauens jedoch schnell entfernt. Wie im ersten Akt beschließt der Chor der Könige kommentierend die Szene. Der dritte Akt bringt hauptsächlich den Triumph Judiths. Nach zwei kurzen Auftritten, in denen die Assyrer den Tod des Holofernes beklagen – wiederum ähnelt diese Klage stark den Lamentoszenen der Pastoraloper:

Ircano
*“O lacrimabil caso,
 o spettacol' indegno,
 afflitta Assiria, sconcolato regno“*²⁹.

– wird Judith mehrere Szenen hindurch gefeiert: von Abra und den Frauen Betuliens, von den unterworfenen Königen und schließlich von Osias und seinen Soldaten, die inzwischen die Assyrer besiegt und vertrieben haben. Während Judith in mehreren langen Rezitativen ihrem Gott für Beistand und Rettung dankt, feiert ihr Volk sie selbst in viel größerem Maße als seinen Gott. Die unterworfenen Könige, die Judith als Befreierin huldigen, müssen sogar erst von ihr darauf hingewiesen werden, nicht sie, sondern Gott habe die Tat vollbracht. Selbst das festliche Chorritornell der letzten Szene bezieht sich primär auf Judith und erst in zweiter Linie auf den Triumph Gottes. Hauptsächlich darin unterscheidet sich Salvadoris Libretto von den anderen geistlichen Dramen. Denn außer den allegorischen Opern, in denen eine Moral Hauptzweck der Darstellung ist, wird auch in den Heiligengeschichten eine moralisierende Absicht immer wieder deutlich³⁰. In diesem Libretto aber ist Salvadori letztlich nur die Fabel und die Person Judiths wichtig, wenn diese auch, wie im Prolog angekündigt, moralisch höher zu bewerten ist als andere. Das Libretto ist daher auch nur soweit geistlich, als es sich auf Grund der vorliegenden Geschichte eben nicht vermeiden läßt. Betont wird dies von Salvadori an keiner Stelle.

Die „Rappresentazione spirituale“ von Francesco Georgio unterscheidet sich gerade in diesem Punkt am deutlichsten von Salvadoris Libretto. Aufgeführt in dem Konvent der Nonnen von Santa Maria Maddalena in Bologna, bietet es ein spätes Beispiel der Sacra Rappresentazione, die, nachdem die umherziehenden Theatertruppen mehr zu weltlichen Schauspielen übergegangen waren, lediglich in den Nonnenklöstern noch weiterlebte³¹. Dramatisch ist auch dieses Libretto bereits weit entfernt von der Sacra Rappresentazione. Seine Herkunft aus dieser Gattung bleibt gleichwohl bei näherem Hinsehen unverkennbar. Insbesondere aber

29 „O beklagenswerter Vorfall, o unwürdiges Schauspiel, du heimgesuchtes Assyrien, untröstliches Reich!“

30 In *Il S. Alessio* beispielsweise tritt die Religion selbst im letzten Akt der Oper auf und gibt den Zuschauern den Rat, ihr Leben dem des Alessio anzugleichen.

31 Vgl. d'Ancona, Bd. 2, S. 157-162.

tritt hier das religiöse Moment derartig stark in den Vordergrund, daß die Persönlichkeit Judiths davor fast verblaßt. Der Prolog, gesprochen von der „*Chiesa Trionfante*“ und nicht von der Muse der Dichtkunst, gibt hierüber bereits erschöpfend Auskunft. Nicht von Judith gilt es zu handeln, sondern von ihr, der triumphierenden Kirche, wie sie sich am Beispiel Judith zeigt:

*„E fastosa di me l'alte mie glorie
a pompeggiar tra voi mortali io scendo:
ed hoggi appunto una scoprirvi intendo
de le famose mie rare vittorie“³².*

Anders als bei Salvadori, der die Handlung auf eine einzige Episode reduziert, holt der Librettist dieser *Rappresentazione spirituale* viel weiter aus; sein Libretto ist erheblich handlungsreicher und wechselt öfter den Schauplatz. Zunächst gibt Nebukadnezar mit zwei Ratgebern in einem *Anteprosencico* Aufschluß über die Vorgeschichte der Belagerung Betuliens. Sodann spielt sich dasselbe auf der Gegenseite ab: Osias berichtet den Priestern von dem Auszug Judiths in das Lager der Assyrer. Die Szene mündet in ein langes, gemeinsam und im Wechsel gesprochenes Gebet, das mehr als fünfzig Verse umfaßt. Die folgende Szene zeigt Judith im Gespräch mit Abra. Auch diese Szene geht nach kurzem Dialog in ein längeres Gebet über. Der Akt schließt mit einem ausführlichen Zwiegespräch, in dem Holofernes Judith seine Liebe offenbart, die sie mit unterwürfigen Worten noch weiter schürt.

Die erste Szene des zweiten Aktes führt eine Person ein, die bei Salvadori überhaupt nicht auftritt: Achior, der in einem großen Monolog über den Gott der Hebräer und seine eigenen Götter nachsinnt. Wiederum treten Judith und Abra auf, wiederum sprechen sie ein langes Gebet. Abgesehen davon, daß dieses Gebet leidenschaftlicher, drängender ist als das erste, ist diese Szene nahezu eine Wiederholung der ersten Auftrittsszene beider Frauen. Im letzten Auftritt des zweiten Aktes läßt Vagao, Diener des Holofernes, Judith zum Fest. Der dritte Akt beginnt wie der zweite mit einem langen Monolog. Doch statt der religiösen Zweifel Achiors stellt hier der Diener Betrachtungen über die Unbeständigkeit der Frauen an. Ganz unverkennbar ist die Absicht, buffoneske Elemente in die Handlung einzustreuen. Die Szene überbrückt zudem die Dauer des Festes. Denn als nächstes bereits tritt Judith mit dem Kopf des Holofernes auf die Bühne. Und wie um das Grauen, das Salvadori dezent in den Monolog der angstvoll vor der Tür wartenden Amme kleidete, auszukosten, berichtet Judith mit dem Kopf in der Hand Abra ausführlich von dem Verlauf des Festes und ihrer Tat. Die letzte Szene zeigt noch einmal alle Hebräer sowie Achior, der beim Anblick des Kopfes des Holofernes zunächst in Ohnmacht fällt, dann aber überwältigt von der Macht des hebräischen Gottes seinen Götzen abschwört und sich bekehrt. Mit einem gemeinsamen Lob Gottes und einem Tanz der Jungfrauen Betuliens endet die *Rappresentazione*.

³² „*Und prächtig steige ich herab, meine großen Ruhmestaten mit euch, ihr Sterblichen, zu feiern; und eben heute will ich euch einen meiner berühmten, außerordentlichen Siege entdecken.*“

Abgesehen davon, daß diese Rappresentazione spirituale sprachlich unbeholfener, weniger konzis ist als das Libretto Salvadoris, liegen die Differenzen aber nicht nur in der Qualität, sondern ebenso in den unterschiedlichen Vorbildern. Das Libretto Georgios ähnelt einer Sacra Rappresentazione zu diesem Thema, die bis in das 17. Jahrhundert hinein immer wieder gedruckt wurde und sicherlich dem Librettisten bekannt war³³. Natürlich ist diese Sacra Rappresentazione wie alle anderen noch wesentlich handlungsreicher, Georgios Libretto dagegen schon durchdrungen von den Forderungen der antiken Dramaturgie. Doch steht hier wie dort die Nebukadnezar-Episode an erster Stelle, Achior ist ebenfalls ein längerer Auftritt in der Sacra Rappresentazione gewidmet, jedoch ohne die Bekehrung am Ende; diese wiederum wird bei Georgio so wichtig genommen, um den Sieg der Ecclesia Triumphans, wie er im Prolog angekündigt wurde, zu vergrößern. Es ist dies eine typische Szene, wie sie in der Zeit der Gegenreformation besonders im Jesuitendrama beliebt war. Auch die zahlreichen Gebete sind ein Überbleibsel aus der Sacra Rappresentazione. Die Überbetonung dieses Teils der Handlung liegt sicherlich nicht zuletzt an dem Aufführungsort des Dramas. Im Palast des Granduca der Toscana war man an solchen Gebeten wesentlich weniger interessiert als in den Räumen eines Klosters; Salvadori beläßt es denn auch bei der Ankündigung von Gebeten vor dem Abtreten der Personen wie

„Verso l'usato fonte
Abra moviamo il piede,
ivi laviam la fronte,
e'l cor nel gran periglio armiam di fede“³⁴.

Besonders deutlich zeigt sich der Einfluß der Sacra Rappresentazione in der Person des Dieners. Die dramatisch völlig unwesentliche Szene zu Beginn des dritten Aktes, in der Betrachtungen über das Wesen der Frau angestellt werden, dient einzig zur Auflockerung der strengen Handlung und dem Zweck, die Zuschauer zwischendurch einmal zum Lachen zu bringen, wie es in der Sacra Rappresentazione häufig und meist sehr viel drastischer als hier geschah. Das komische Element aber hatte Salvadori, wie Belloni in Bezug auf die *Regina S. Orsola* bemerkt³⁵, noch nicht in die geistliche Oper zu übertragen gewagt. Erst Rospigliosi führte mit den Pagen im *S. Alessio* auch komische Personen in das geistliche Libretto ein³⁶.

Salvadoris Drama aber ist frei von all diesen Reminiscenzen an die Sacra Rappresentazione. Viel strenger beachtet er die aristotelischen Einheiten. Gleichwohl bringt er dieselben Orientierungen zur Vorgeschichte und sogar eine Bekeh-

33 Die letzte Auflage von *La Rappresentazione di Iuditta Ebraea* erschien 1610. Vgl. A. Cioni, *Bibliografia delle Sacre Rappresentazioni*, Firenze 1961, S. 84 f.

34 „Zur gewohnten Quelle, Abra, laß uns gehen, dort netzen wir die Stirn und wappnen das Herz mit Vertrauen in dieser großen Gefahr.“

35 A. Belloni, *Il seicento* (= Storia letteraria d'Italia), Milano 1929, S. 317.

36 Vgl. hierzu die gattungsgeschichtliche Untersuchung des *S. Alessio* in meiner Dissertation *Stefano Landi. Beiträge zur Biographie – Untersuchungen zur weltlichen und geistlichen Vokalmusik*, Hamburg 1976, Bd. 1, S. 286-296.

rung im Handlungsablauf unter. Dazu dient ihm der Chor der unterworfenen Könige, der wie in den Pastoralopern an den Aktschlüssen die Handlung kommentiert. In diesen Auftritten, die alle als geschlossene Chorstrophen mit variablen Metren sich deutlich von den anderen Szenen abheben, ist alles enthalten, was Nebukadnezar und Osias zu Beginn der *Rappresentazione* ausgedehnt berichten. Im dritten Akt schließlich lassen sich die Könige von Judith bekehren. Beides ist jedoch viel nebensächlicher und kürzer behandelt; für den Handlungsablauf fallen diese Episoden kaum ins Gewicht. Im Vordergrund bleibt die Person Judiths.

Offensichtlich aber bot diese ausgeglichene Handlung nicht genügend Gelegenheit zur Prachtentfaltung auf der Bühne, wie es sich für die Aufführung an einem Fürstenhof gehörte. In *La Regina S. Orsola* hatte das Drama selbst diese Möglichkeit geboten. Sowohl die Allegorien der Unterwelt, die zahlreichen Dämonen, Teufel und Furien, die sich zur Beeinflussung und Steuerung des Geschehens hier ein Stelldichein geben, als auch der Triumph der heiligen Ursula am Schluß des Dramas boten ausreichende Gelegenheit zu szenischem, literarischem und musikalischem Aufwand. Die Stellung dieser Szenen innerhalb des Dramas läßt ihre nahe Beziehung zum Intermedium erkennen. In der ersten Szene des ersten Aktes, gleich nach dem Prolog also, der in seiner szenischen Geschlossenheit schon selbst ein Intermedium darstellt³⁷, treffen sich alle bösen Mächte, die auf das Geschehen Einfluß zu nehmen gedenken, zu gemeinsamem Ratschlag: Asmodeo, der Dämon der Begierde, Lucifero persönlich, eine teuflische Furie, die sich von den Hunnen anbeten läßt, und ein Dämonenchor. Ihr zweiter Auftritt zeigt sie im verlorenen Kampf gegen den Erzengel Michael und den Chor der Engel. Die Szene steht genau in der Mitte des Dramas, nämlich in der dritten Szene des dritten Aktes. Denselben Platz im dramatischen Verlauf nimmt in *Giuditta* jene Beschreibung des Festes durch die Wachen ein – ebenfalls eine Szene mit intermedienhaftem Charakter.

Um etwas zumindest literarischen und musikalischen Glanz ist auch die Schlußszenen der *Giuditta* bemüht. Ihre Tat allerdings ist zu einer festlichen Schlußapothese weit weniger geeignet als der himmlische Triumph einer Heiligen. So fügt Salvadori der biblischen Geschichte zwei echte Intermedien hinzu, die zum Drama in keiner Beziehung stehen und lediglich die Person feiern, zu deren Ehren die Aufführung stattfindet: Kardinal Francesco Barberini³⁸. Hier nun bietet sich Gelegenheit zu üppiger Szenographie und phantasiereichen Allegorien. Während im ersten Intermedium nach dem Prolog nur Flüsse und Berge bemüht werden, tummeln

37 Die Angabe des Personenverzeichnisses lautete: *Arno, et Urania con il Coro delle Muse in una particolare prospettiva di Fiorenza fanno il Prologo*. Auch die Länge des Prologes ist außergewöhnlich: Er umfaßt 110 Verse.

38 Dies wird nicht nur im *Argomento* erwähnt, sondern auch im Prolog: „*Questo caso forma la presente Azione, che fu rappresentata, con la solita grandezza della Corte di Toscana, in musica recitativa al Signor Cardinal Barberino Nipote, e Legato della san. mem. di Urbano Ottavo*“ („Diese Geschichte bildet die vorliegende Handlung, die mit der gewohnten Großartigkeit am Hof der Toscana aufgeführt wurde für den Kardinal Barberini, Neffe und Gesandter Seiner Heiligkeit Urbans VIII.“) – „*Ora del Sol del Vaticano udita / pregio sarà de le Toscane Scene*“ („Nun sei sie [Judith], wenn sie von der Sonne des Vatikans vernommen wird, der Schatz der toscanischen Szene“).

sich im Schlußintermedium himmlische Götter, Gestirne und die Bienen aus dem Wappen der Familie Barberini. Regieanweisungen wie etwa die folgenden lassen den szenischen Prunk erahnen: „*S'apre il foro, dov'è l'Iride, che vien innanzi.*“ – „*Qui l'api spariscono dall'Iride.*“ – „*Il sole qui comincia a moversi.*“ – „*Qui ballano le Provincie d'Europa*“³⁹.

Diese beiden Intermedien stehen im dramatischen Ablauf an genau demselben Ort wie die Dämonenszene und die Verklärung in *Regina S. Orsola*. Wenn Salvadori auch offensichtlich stolz darauf ist, statt der heidnischen nun die wahren christlichen Geschichten auf der Opernbühne eingeführt zu haben, so kommt er doch an der etablierten Opernpraxis nicht vorbei, auch wenn er dieses Problem auf unterschiedliche Weise löst. Selbst die Bologneser *Rappresentazione spirituale* verzichtet nicht auf eine Art Schlußapotheose, wenn auch – dem Ort der Aufführung und den szenischen Möglichkeiten angemessen – in minimalem Ausmaß: Die Aufführung schließt mit einem Tanz Judiths und ihrer Jungfrauen. Verglichen mit der *Sacra Rappresentazione*, in der zumeist ein Engel mit der *Licenza* den Schluß macht, zeigt sich hier, wie sehr sich bereits seit der *Rappresentazione di anima, et di corpo* der Einfluß der Oper auch umgekehrt in der *Sacra Rappresentazione* geltend gemacht hat.

Fragt man nach den sozialen Hintergründen der geistlichen Oper, jenes von der zeitgenössischen Theorie ungeliebten und in der Praxis gegenüber den antiken und epischen Stoffen selten gebliebenen Phänomens, so erweist sie sich letztlich als ein von den höchsten kirchlichen Autoritäten getragenes Werkzeug der Gegenreformation. Nicht nur die Werke selbst geben davon Zeugnis, die immer wiederkehrenden Motive des Sieges über das Böse, der Bekehrung, des Sieges der Tugend über das Laster, der Herrlichkeit des Himmels. Auch die Träger der Gattung zeigen, wie eng diese an die Lehre der katholischen Kirche gebunden ist. Geistliche Opern, soweit nicht von religiösen Gruppen wie der Bruderschaft des heiligen Filippo Neri oder Klöstern gefördert, sind ausnahmslos Mäzenatenoper, ihre Mäzene in der Mehrzahl hohe Kirchenfürsten. Die römischen Jesuitenkollegien spielen dabei als geistiger Mittelpunkt eine besondere Rolle. *Eumelio* ist nicht allein ein Anfangspunkt der Operngeschichte, sondern ebenso ein völlig in der Tradition des Jesuitentheaters eingebettetes Werk. Schließlich waren es auch die Theoretiker des Jesuitendramas, die sich als erste von der antiken Poetik lösten⁴⁰. 1617 betont Famiano Strada in seiner Schrift *Prolusiones Academicæ Oratoriarum, Historiarum, Poeticarum* den Vorrang religiöser Stoffe vor antiken. 1630 untermauert Alessandro Donati in seiner *Ars Poetica* die seit langem gepflegte Praxis, Heilige und Märtyrer zu Dramenhelden zu machen⁴¹, auch theoretisch. *La Regina S. Orsola* ist vielleicht das erste Beispiel der Übertragung der Jesuitendramatik auf das Operntheater.

39 „*Das Forum öffnet sich, und ein Regenbogen kommt hervor.*“ – „*Hier steigen die Bienen aus dem Regenbogen auf.*“ – „*Hier fängt die Sonne an, sich zu bewegen.*“ – „*Hier tanzen Europas Provinzen.*“

40 Vgl. hierzu J. Müller S. J., *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665)*, Augsburg 1930, S. 65 ff.

41 W. Flemming, *Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge*, Berlin 1923, S. 243, bezeichnet beispielsweise *Il S. Alessio* als ein „echtes Jesuitenthema“.

Als Mäzene der geistlichen Oper treten besonders die Barberini, die Familie Papst Urbans VIII., hervor. Die Mehrzahl solcher Opern – das heißt nahezu alle Werke von Rospigliosi – wurden im Teatro Barberini aufgeführt. Auch die Aufführung von Salvadoris *La Giuditta* hängt eng mit der Familie Barberini zusammen. Andere Aufführungen wie etwa *S. Orsola* oder *Il S. Alessio* hatten den Besuch ausländischer Fürsten zum Anlaß. Besonders aber die Konvertierung der Königin Christine von Schweden bot den kirchlichen Mächten einen willkommenen Anlaß, der Macht der Kirche mit festlicher Überhöhung Nachdruck zu verleihen. Die Einrichtung kommerzieller Opernhäuser, durch die sich Trägerschicht und Geschmack grundlegend wandelten, beendete die Periode der geistlichen Oper. Anders als die pastoralen und epischen Stoffe, die sich neben den neuen Themen behaupten konnten, überlebten die geistlichen Libretti diesen sozialen Wandel der Oper nicht. Ihr Erbe traten die Oratorien an, deren große Blüte wenig später als die Gründung der öffentlichen Theater begann.

Voltaire und die Oper*

von Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

Der bedeutende Philosoph, Historiker und Dichter Voltaire hatte zwar nur ein begrenztes Verständnis für Musik, erkannte aber bereits in jungen Jahren die Bedeutung, welche die Oper im Rahmen der Kultur des 18. Jahrhunderts besaß. Er bedauerte das viel geringere Interesse des Publikums für das französische Schauspiel, für dessen Erneuerung Voltaire sich einsetzte; er schrieb 27 Tragödien und elf Komödien, die zu seiner Zeit oft aufgeführt wurden. Als leidenschaftlicher Liebhaber des Theaters spielte er selbst mehrfach auf der Bühne, wenn auch nur in privaten Aufführungen. So ist es verständlich, daß Voltaire auch lebhaften Anteil am Schicksal der Oper nahm, an der ihn allerdings in erster Linie die Operntexte interessierten. Quinault, der Librettist Lullys, gehört für ihn zu den besten Dichtern Frankreichs; Voltaire stellte Quinault sogar weit über Lully, dessen Erfolge er vor allem in seinen Texten begründet sah. Wenig bekannt ist, daß Voltaire selbst sieben Operntexte verfaßte und in enger Verbindung zu Komponisten stand, vor allem zu Rameau und zu Grétry. Er nahm lebhaft Stellung zu vielen Einzelheiten der

* Zum 200. Todestag Voltaires am 30. Mai 1978.

damaligen Oper und hat dies in Aufsätzen, Vorworten und Briefen zum Ausdruck gebracht, über die bisher noch nie zusammenhängend berichtet wurde, genau so wenig wie über seine Operntexte. Ein einziges Buch erschien vor hundert Jahren über Voltaire und die Musik, Edmond Vander Straetens *Voltaire musicien* (Paris 1878), in dem die Opern aber relativ kurz behandelt wurden und in dem Voltaire als Vorläufer Richard Wagners gesehen wird, weil er sich für eine Erneuerung der Operntexte einsetzte und gegen die Form der Arien polemisierte. Daß sich dies im einzelnen freilich recht anders verhielt, soll im Folgenden gezeigt werden. Auch in einigen älteren Schriften über die Enzyklopädisten findet man Angaben über Voltaire und die Musik¹, bisher ist aber die umfassende Ausgabe von Voltaires Schriften durch Louis Moland, die in Paris 1877-1883 in 52 Bänden erschien, noch nie systematisch für diese Fragen ausgewertet worden.

Bereits Moland wies auf die besondere Bedeutung von Voltaires Operntexten hin, die meist zusammen mit den Tragödien und Komödien unter dem Titel *Théâtre* in verschiedenen Ausgaben herausgekommen sind. Voltaire versuchte, seinen Operntexten einen vertieften Sinn zu geben, das oberflächliche Unterhaltungsbedürfnis seiner Zeitgenossen zu überwinden und eine Reform der Oper anzubahnen, die er selbst aber nicht durchführen konnte. Um so mehr begrüßte er das Auftreten Glucks, bei dem er viele seiner Ziele realisiert fand. Daß Voltaire auf dem Gebiet der Oper nicht mehr erreichte, hat verschiedene Ursachen, die teilweise in seiner als Kulturkritiker gefürchteten Person lagen, die eine Zusammenarbeit mit Komponisten erschwerte. Allerdings kamen seine Schauspiele an den verschiedensten Orten zur Aufführung; für französische Opern jedoch kam damals eigentlich nur Paris in Frage. Und hier hielt sich Voltaire lange Zeit nicht auf, weil er dauernden Verfolgungen und Verhaftungen ausgesetzt war. Um so erstaunlicher ist, daß er immerhin zwei Operntexte für Rameau schreiben konnte, die sogar als offizielle Festspiele in Versailles 1745 aufgeführt wurden: *La princesse de Navarre* und *Le Temple de la Gloire*. Auch hierüber wurden in der Voltaire-Literatur die gegensätzlichsten Ansichten vertreten, wie ja das Bild Voltaires von jeher oft verzerrt wurde, da man ihn unter sehr verschiedenen Gesichtspunkten zu sehen suchte; seine Schriften wurden von Anfang an oft falsch interpretiert, da man sie z. B. unvollständig zitierte. Selbst unsere deutschen Musiklexika hielten Voltaires Stellung zur Musik seiner Zeit bis vor kurzem für so unwichtig, daß sie ihm keine Artikel widmeten².

Voltaire (eigentlich François-Marie Arouet, 1694-1778) nahm zum ersten Mal Stellung zur Oper in dem 1729 gedruckten Vorwort zu seiner Tragödie *Oedipe* (1718), die in Paris zur Aufführung gekommen war und ihm den Ruf eines Nachfolgers von Corneille und Racine einbrachte. Deren Stil wollte Voltaire wiederbele-

1 A. Jullien, *La musique et les philosophes au dix-huitième siècle*, Paris 1873; E. Hirschberg, *Die Enzyklopädisten und die französische Oper im 18. Jahrhundert* (Publikationen der IGM, Beihefte X, Leipzig 1903); E. Koppel, *Voltaire als Opernlibrettist*, in: *Das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes*, Jg. 51 (Januar-Juni 1882, S. 569-572). Aus neuerer Zeit: F. Garrecht, *Voltaire und die Musik*, Musica 10 (1956), S. 675-678.

2 Der *Ergänzungsband zum Personenteil des Reimann-Musiklexikons*, Mainz 1975, brachte einen kurzen Beitrag, 1968 erschien in Bd. 14 von *MGG* ein dreisprachiger Artikel.

ben, nicht nur den Geist der antiken Tragödie mit ihren drei Einheiten (der Zeit, des Ortes und der Handlung), sondern auch die kunstvolle Sprache der gereimten Alexandriner. In der Oper sah er den größten Gegner dieser älteren französischen Bühnenkunst, daher widmete er der Oper einige Zeilen in dem erwähnten Vorwort. Er sagte da: „*L'opéra est un spectacle aussi bizarre que magnifique, où les yeux et les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit, où l'asservissement à la musique rend nécessaire les fautes les plus ridicules, où il faut chanter des ariettes dans la destruction d'une ville et danser autour d'un tombeau.*“ (In der alten deutschen Übersetzung von Johann Wilhelm Hertel aus dem Jahre 1757³ lautet dieser Text vollständiger: „*Die Oper ist ein so wunderbar als prächtiges Schauspiel. Aug und Ohr wird darinnen mehr als der Verstand belustigt. Der Zwang, den die Musik verursacht, machet in demselben die lächerlichsten Fehler nothwendig, wenn man zum Exempel bei der Verwüstung einer Stadt Arien singen und um ein Grab tanzen muss. Man sieht daselbst Plutons Pallast, den Tempel der Sonne, Götter, Teufel, Zauberer, allerley Gauckeley, Ungeheuer und Schlösser, die in einem Augenblick erscheinen und wieder verschwinden. Alle diese Ausschweifungen erträgt man nicht nur gerne, sondern man sieht sie sogar mit Vergnügen, weil man sich daselbst in dem Lande der Feen befindet; und wenn nur etwas zu sehen ist, schöne Tänze, schöne Musik, einige interessante Szenen, so ist man zufrieden.*“)

Voltaires Ablehnung der Oper war also nicht so vollständig, wie man bisher manchmal annahm. Trotz ihrer „Fehler“ mußte er das Vergnügen anerkennen und auch den unrealistischen Charakter der Oper, die im Lande der „Feen“ zu spielen pflegte. Bereits im Jahre 1734 (nicht 1732, wie man bisher oft irrtümlich annahm) schrieb Voltaire die erste Fassung seines ersten Operntextes *Samson* für Rameau, den er durch Vermittlung des bekannten Steuerpächters La Pouplinière kennen lernte⁴. Rameau suchte dringend einen Operntext, er beriet mit Voltaire etwa 20 verschiedene Stoffe, bis die Wahl auf *Samson* fiel, der von Rameau vollständig komponiert wurde, nachdem Voltaire jahrelang bis 1736 auf Wunsch Rameaus Textänderungen vorgenommen und einen szenischen Prolog hinzugesetzt hatte. Rameau verfügte über beste Beziehungen zur Oper in Paris und rechnete fest mit einer Aufführung, die aber dann doch nicht zustande kam, da *Samson* von der Zensur verboten wurde, trotz oder vielmehr wegen des dem Alten Testament (Buch der Richter) entnommenen Sujets von Samson und Dalila. Man sah in der Darstellung dieser Liebesgeschichte eine Verweltlichung der heiligen Schrift⁵. Rameau

3 J. W. Hertel, *Sammlung Musikalischer Schriften grösstenteils aus den Werken der Italiäner und Franzosen übersetzt, und mit Anmerkungen versehen*, 1. und 2. Stück, Leipzig 1757/58, S. 25-35. Hertel entnahm diesen Text und einige andere aus Remond von St. Mard, *Betrachtungen über die Oper*, in: *Oeuvres*, Tom. V, Amsterdam 1749.

4 G. Cucuel, *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIIIe siècle*, Paris 1913. (Vgl. auch Anmerkung 7).

5 In der *Préface* zur ersten Druckausgabe des *Samson* 1746 schrieb Voltaire: „*Des intrigues, qui s'opposent quelquefois au progrès des arts comme à toutes les autres entreprises, privèrent Paris de cette musique*“. In der Ausgabe von 1750 sprach Voltaire dann offen von der „*Verhinderung*“ der Aufführung durch seine Gegner, die ihm „*Profanation des livres saintes*“ vorwarfen.

verwendete danach etliche Teile dieser Musik für andere Opern, so die Schluß-Chaconne für den Inka-Akt von *Les Indes galantes* (1735); auch hatte er inzwischen eine weitere Oper *Hippolyte et Aricie* 1733 (Text von Abt J. Pellegrin)⁶ in Paris zur Aufführung bringen können.

Da das wechselvolle Schicksal der Entstehung dieser *Samson*-Oper vor kurzem von dem englischen Rameau-Biographen Cuthbert Girdlestone beschrieben wurde⁷, soll hier nur einiges über den Text des Werkes mitgeteilt werden. Voltaire faßte den Stoff aktuell als Warnung vor Wollust und Vergnügen auf. Den Prolog ließ er im „Saal der Oper“ spielen, eine ganz moderne Inszenierungsidee, er zeigte auf einem Thron *Volupté* umgeben von *Plaisirs* und *Amours*. Um es ganz deutlich zu machen, ließ er *Volupté* eine Arie singen, in der es hieß „*Sur les bords fortunés embellis par la Seine, je règne dès longtemps*“. Die Tragödie von Samson und Dalila wurde von Voltaire als Folge gesteigerter Wollust und eifersüchtiger Liebe gedeutet, indem Dalila sich das Geheimnis von Samsons Kraft (die in seinen Haaren liegt) erbitten und aus Dummheit an die Philister verraten läßt. Voltaire schrieb an seinen Freund Thieriot am 2. Februar 1736: „*Samson ist keine gewöhnliche Liebesgeschichte, die Liebe ist ein Mittel, nicht Ende und Ziel*“. Im letzten Akt würde Dalila zur „lächerlichen Figur“, weil sie nun ihren Verrat bereut und beweint; das Werk schließt tragisch mit der Selbstvernichtung Samsons, der die Säulen des Palastes über sich und den Philistern einstürzen läßt. Samson ist vorher als Befreier des jüdischen Volkes gezeichnet, er warnt vor den falschen Göttern der Philister und läßt deren Statuen beseitigen. Eine Arie Samsons, in welcher er das jüdische Volk auffordert, seine Ketten zu brechen, wurde in Paris sehr bekannt und später von der revolutionären Bevölkerung 1789 vor den Tuileries im Chor gesungen und schließlich zur Voltaire-Feier im Pantheon 1791 mit der Musik Gossecs aufgeführt:

„*Peuple, éveille-toi, romps tes fers,
remonte à ta grandeur première.
La liberté t'appelle,
Tu naquis pour elle*“.

Man sah damals in Voltaire einen unmittelbaren Vorgänger der französischen Revolution. Leider ist die Musik Rameaus zur *Samson*-Oper nicht erhalten; eine spätere Komposition durch Philidor 1768, um die sich Voltaire bemühte, kam nicht zustande.

Voltaire schätzte seinen *Samson*-Text so, daß er in einem zweiten *Opéra*-Artikel 1749 den ganzen V. Akt als Musterbeispiel eines guten Librettos abdrucken ließ. Dieser Artikel erschien in dem größeren Beitrag *Art dramatique*, der später auch

⁶ Pellegrin war auch der Textverfasser von *Jephthé*, der mit der Musik von Montéclair 1732 mit großem Erfolg in Paris an der Oper zur Aufführung gekommen war. Diese Oper mag mit die Anregung für *Samson* vermittelt haben; sie bildete dann das Vorbild für Händels *Jephtha*-Oratorium, wie ich nachweisen konnte (*Händel und Frankreich*, in: Programm der Göttinger Händelfestspiele 1973, S. 19-27).

⁷ C. Girdlestone, *Voltaire, Rameau et Samson*, in: *Recherches sur la musique française classique* VI (1966), p. 133-143.

in die Enzyklopädie kam, aber bereits früher veröffentlicht wurde⁸. Voltaire schilderte hier die Unterschiede zwischen Tragödie und Oper, kritisierte das Vorherrschen banaler Liebesgeschichten und von „*maximes voluptueuses*“ in der Oper, bemängelte ferner mit Recht das Fehlen durchgehender Handlungen in den Ballett-Opern oder den „*fêtes galantes*“, wie in Lullys *Temple de la paix* oder in Campras *L'Europe galante*, die er als „*assemblage de chansons sans aucune action*“ bezeichnete. Als ideale Vorbilder nennt er die Tragödien Corneilles, etwa für eine Verherrlichung der Großmut (*Cinna*). Die kleinen Liedchen der normalen Opern nennt er „*plattitudes*“ und „*puérilités gotiques*“. Voltaire fordert schließlich ein starkes Genie, dem es gelänge, die Mißbräuche der Oper zu beseitigen und ihre „*dignité et les mœurs*“ zu erneuern.

Vor dem *Samson*-Text schrieb Voltaire im Jahre 1733 einen weiteren Operntext: *Tanis et Zélide ou les Rois pasteurs*⁹. Der harmonische Urzustand der Menschheit wird hier am Beispiel altägyptischer Hirten dargestellt, die die Macht einer orthodoxen, diktatorischen Priesterkaste zu brechen verstehen. Diese Priester beherrschen ihre Könige, die sie samt ihrer Familie nach Belieben töten können, wie es dem Vater der Zélide geschah, die von dem Hirten Tanis nun geschützt und geliebt wird. Voltaires Kritik an der tyrannischen Priesterherrschaft richtete sich natürlich gegen ähnliche Erscheinungen seiner eigenen Zeit. So muß man *Tanis et Zélide* als Vorläufer von Voltaires bekannter Tragödie *Le Fanatisme ou Mahomet* ansehen, die wenig später (seit 1736) entstand und 1741 zuerst in Lille aufgeführt wurde. Als die Pariser Aufführungen 1742 für Voltaire persönliche Bedrohungen zur Folge hatten, zog er *Mahomet* nach der dritten Aufführung zurück, versuchte jedoch von Papst Benedikt XIV. in Rom eine Befürwortung des Stückes zu erhalten. Der Papst sandte ihm keine direkte Empfehlung, bedankte sich aber und übermittelte Voltaire brieflich seinen Segen¹⁰. Diesen Brief ließ Voltaire allen Ausgaben des *Mahomet* voransetzen. Es war eines der wenigen Stücke Voltaires, die auch in Deutschland zur Aufführung kamen, und zwar durch Goethe in Weimar. Für Voltaires Stellung zur Kirche ist der Briefwechsel mit dem Papst nicht unwichtig; Voltaire wollte die katholische Kirche nicht beseitigen, sondern reformieren. Zu einer Komposition von *Tanis et Zélide* ist es nicht gekommen, nachdem *Samson* abgelehnt worden war.

8 Zuerst in *Connaissance des beautés et des défauts de la poésie et de l'éloquence dans la langue française* 1749 (bei Moland vol. XXIII, S. 408-413). Seit 1751 erschien der *Dictionnaire philosophique* (bei Voltaires Hauptverleger in Kehl), in dem alle Arbeiten Voltaires für die Enzyklopädie nach und nach in neun Bänden erschienen (vgl. den Artikel *Opéra* bei Moland vol. XVII, S. 410-428). Leider sind in der Ausgabe Molands die genauen Entstehungsdaten dieser Beiträge oft nicht angegeben, so daß es manchmal etwas schwierig ist, sie zeitlich zu bestimmen. Die erste vollständige Ausgabe des *Dictionnaire philosophique* (1764) wurde im folgenden Jahr auf den kirchlichen Index gesetzt und vom Parlament in Paris zum Verbrennen bestimmt – ein mittelalterlicher Brauch, der damals in Paris zwar noch zur Anwendung kam, der aber in Wirklichkeit so gehandhabt wurde, daß man oft andere Bücher verbrannte, um die kostbaren Erstausgaben für sich zu behalten. Weitere Beiträge Voltaires über die Oper sind von Moland in vol. XIV, S. 117, 146 und 426 veröffentlicht, wo man Angaben über die Geschichte der französischen Oper, speziell über Quinault und Lully findet.

9 Moland, vol. III.

10 Moland vol. IV, S. 97-100.

Zélide wird nicht nur von dem ägyptischen Hirten Tanis geliebt, sondern auch von dem Oberpriester Phanor, der sie aber aus Eifersucht seinen fanatischen Kollegen zur Opferung ausliefern will. Die Hirten besiegen jedoch kämpfend die Priester und führen den Isis- und Osiris-Kult ein. Daß eine ägyptische Königstochter einen einfachen Hirten liebt, war im Sinn der Überwindung der Standesunterschiede des 18. Jahrhunderts gedacht. Tanis wird bei dem Versuch, die gefangene Zélide zu befreien, selbst gefangen und soll mit ihr zusammen sterben. Tanis ruft seine Götter an, die helfend durch Wunder eingreifen, um die von den Priestern herbeigezauberten „Ungeheuer“ zu töten; dabei wird Feuer und danach Wasser auf der Bühne in Bewegung versetzt, Blitz und Donner zerstören den alten Tempel. Mit einem Aufruf an „*L'amour du monde*“ schließt dieser Operntext, der deutlich einige Parallelen zu Schikaneders späterer *Zauberflöte* erkennen läßt. Voltaire machte also vom Zaubertheater der damaligen französischen Oper lebhaften Gebrauch.

Allmählich gewann Voltaire immer mehr Gefallen an der Oper, wenn er auch zugeben mußte, kein Talent für sie zu besitzen: „*Ce n'est pas assurément que je méprise ce genre d'ouvrage; il n'y en a aucun de méprisable; mais c'est un talent qui, je crois, me manque entièrement*“¹¹. 1736 zitierte er das Lobgedicht von Mondain auf die Oper:

„*Il faut se rendre à ce palais magique,
Ou les beaux vers, la danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de séduire les coeurs,
De cent plaisirs font un plaisir unique*“¹².

Voltaire war auf den Geschmack gekommen, wie man sieht; und so schrieb er 1740 sein wohl bedeutendstes Opernlibretto *Pandore*. Die Hauptpersonen waren hier Prométhée und die von diesem geschaffene Pandore. Die Handlung spielt unter antiken Gottheiten, wobei dem Jupiter die unrühmliche Rolle zufiel, als Göttervater sich die schöne Pandore gewaltsam anzueignen, was Prométhée sich nicht gefallen läßt. Er führt die Titanen gegen Jupiter zum Kampf, und nur mit Hilfe von Destin, Mercure und Amour kann Prométhée Pandore zurückerhalten. Dieser Operntext, der seine Anregung Miltons *Paradise lost* verdankt, sollte dazu dienen, „*das moralisch Schlechte und das physisch Schlechte*“ darzustellen¹³, die Gewalt in der Person Jupiters und das physisch Schlechte in der Öffnung der Büchse der Pandora sowie in der Trennung von Himmel und Erde. Es handelte sich um ein voll ausgearbeitetes Libretto in fünf Akten, das voller Spannung und bühnenwirksamer Erscheinungen war. Fast alle Personen bedienen sich der Flugmaschinen (*chars*), da sie sich dauernd vom Himmel auf die Erde und zurück bewegen. Das „*Chaos*“ erscheint mit den Göttern der Hölle bereits im I. Akt, die Prométhée zu Hilfe kommen wollen. Im II. Akt wird Pandore zum Leben erweckt, begleitet durch „*sons harmonieux*“, bis sie plötzlich von Discorde, Nemesis und Mercure auf Jupiters Befehl in den Himmel entführt wird. Im III. Akt wird Jupiters Palais gezeigt, „*brillant d'or et de lumière*“. Pandore beklagt ihre Trennung von

11 Brief an Berger, Moland vol. XXXIII, S. 390.

12 Zitiert auch bei P.-M. Masson, *L'Opéra de Rameau*, Paris 1930, S. 76 f.

13 Brief vom 4. November 1765 an De la Borde.

Prométhée, als der Angriff der Titanen gemeldet wird. Im IV. Akt beginnt dieser Kampf; Le Destin verbietet aber die Fortführung und verfügt Pandores Rückgabe. Im V. Akt wird die Öffnung der Büchse der Pandore vorgeführt, das Chaos bricht herein, es wird Nacht, die Dämonen triumphieren. Durch Befehl Amours, in dessen Palast das letzte Bild spielt, wird das liebende Paar wieder zusammengeführt und bleibt am Leben. Ein abschließender Gesang an die Hoffnung wie an die Liebe ist so reizvoll formuliert, daß er hier folgen möge:

„*L'Amour: Descendez, douce Espérance,
Venez, Désirs flatteurs,
Habitez dans tous les coeurs,
Vous serez leur jouissance. . .*

*Pandore: Des destins la chaîne redoutable
Nous entraîne à d'éternels malheurs:
Mais l'espoir, à jamais secourable,
De ses mains viendra sécher nos pleurs.*

*Dans nos maux il sera des délices;
Nous aurons de charmantes erreurs;
Nous serons au bord des précipices:
Mais l'Amour les couvra de fleurs“.*

Voltaire, der satirische Kulturkritiker und Aufklärer, fand hier Worte, die fast schon an Paul Claudels *Cantique de l'espérance* erinnern. Leider wurde dieser Operntext nicht von Rameau komponiert, wie Voltaire gehofft hatte. Man vermittelte ihm dafür den in Paris damals nicht unbekanntenen Joseph-Nicolas Pancrace Royer (1700-1755), gegen dessen Mitwirkung als Komponist Voltaire sich mit allen Mitteln wehrte, da er ihn für zu unbedeutend hielt. Auch mit den zahlreichen Textänderungen durch Sireuil konnte er sich nicht einverstanden erklären; er verlangte, daß für eine Drucklegung des veränderten Textes sein eigener Name fortgelassen oder deutlich auf die Änderungen hingewiesen werden sollte. Zahllose Briefe wurden von Voltaire in dieser Angelegenheit geschrieben, die erkennen lassen, wie wichtig ihm gerade dieser *Pandore*-Text gewesen ist¹⁴. Royer setzte das Ganze in Musik, starb jedoch vor Aufregung 1755, so daß damals keine Aufführung an der Pariser Oper zustande kam. Über zehn Jahre später fand Voltaire in dem bekannten Musikhistoriker Jean-Benjamin De la Borde (1734-1794) einen ihm zusagenden Komponisten, der Voltaire in seinem Alterssitz in Ferney bei Genf mehrfach aufsuchte, ihm Teile vorspielte und schließlich die ganze Oper hier 1767, nochmals in etwas veränderter Fassung 1773 zur Aufführung brachte. In Paris erlebte *Pandore* nur eine einzige Aufführung im Jahre 1770, wobei der vierte Akt nicht gefiel, so daß De la Borde ihn änderte. Voltaire versuchte danach, mit allen Mitteln, diese Oper erneut in Paris zur Aufführung bringen zu lassen; er schlug das Werk sogar als Festoper zur Hochzeit Ludwigs XVI. mit Marie Antoinette vor und er-

¹⁴ Vgl. die Briefe Voltaires vom 21. September 1754 an seinen Freund, den Duc d'Argental; vom 23. Januar an Thieriot, vom 6. Oktober an Madame de Fontaine und vom 15. Oktober an seinen Verleger Moncrif (Moland vol. XXXVIII, S. 268, 325 usw.) Die über 10000 Briefe Voltaires sind in dieser Voltaire-Gesamtausgabe im Druck erschienen. Ein ausgezeichnetes Register findet sich in den Bänden LI und LII.

klärte sich nun sogar mit allen Textänderungen durch Chabanon einverstanden, aber alle Bemühungen waren vergeblich¹⁵. An Richelieu¹⁶ schrieb Voltaire 1769: „*Pandore apporte l'amour et l'espérance, qui sont les consolations de ce monde et le baume de la vie*“¹⁷. Er wies De la Borde auf den philosophischen Gehalt des Textbuchs hin und warnte ihn nochmals vor der Musik Royers. Es ist kennzeichnend, mit welchem Humor Voltaire selbst ernste Dinge behandelte: „*Pandore n'est pas un bon ouvrage, mais il peut produire un beau spectacle, et une musique variée. C'est d'ailleurs un opéra philosophique qui devrait être joué devant Bayle et Diderot; il s'agit de l'origine du mal moral et du mal physique; Jupiter y joue d'ailleurs un assez indigne rôle, il ne lui manque que deux tonnaux*“¹⁸. *Un assez médiocre musicien, nommé Royer, avait fait presque toute la musique de cette pièce bizarre, lorsqu'il s'avisait de mourir. Vous ne ressuscitez pas ce Royer, vous êtes plutôt homme à l'enterrer*“.

Größeren Erfolg hatte Voltaire im Jahre 1745, mit seinen beiden Operntexten *La princesse de Navarre* und *Le Temple de la Gloire*, zu denen Rameau die Musik schrieb und die als Festaufführungen für Versailles entstanden. Beide Werke wurden im Auftrag des französischen Hofes geschrieben und brachten Voltaire zu Unrecht in den Ruf eines servilen Höflings. Der äußere Anlaß zu *La princesse de Navarre* war der Wunsch Ludwigs XV., seiner eben angetrauten Gattin Marie-Thérèse-Antoinette-Raphaele, Tochter Philipps V. von Spanien, eine Bühnenaufführung zu bieten, in der sämtliche Künste beteiligt werden sollten, als eine „*mélange de l'opéra, de la comédie, et de la tragédie*“ und unter Einbeziehung von Tänzen. Man wird etwas an Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos* erinnert, bei welcher auch musikalische Tragödie und Komödie gemischt werden sollten. Da die meisten Stücke von *La princesse de Navarre* gesprochen wurden, wandte man sich an den als Bühnenautor in Paris bekannten Voltaire, der sich bemühte, die gegensätzlichen Elemente zu verbinden und einen Stoff zu finden, der die Beziehungen Frankreichs zu Spanien in gutem Licht erscheinen ließ. Er wählte das Zeitalter Karls V. von Frankreich, der aus dem 14. Jahrhundert als ein besonders gerechter und beliebter Herrscher bekannt war und der außerdem auch König von Spanien wurde, nachdem er erfolgreich gegen die in Frankreich eingedrungenen Engländer gekämpft hatte. Die politische Lage in Spanien war damals äußerst gespannt, da man sich gegen die französische Invasion zur Wehr setzte und Bürgerkriege drohten. In dieser Situation läßt Voltaire die von ihm frei erfundene spanische Prinzessin Constance in einer Verkleidung als „Prinzessin von Navarra“ in

15 Brief vom 19. September 1766 an Chabanon (vgl. Moland XLIV, S. 441).

16 Es handelte sich um Louis-François-Armand de Plessis, den Großneffen des bekannteren Richelieu des XVII. Jahrhunderts.

17 Moland vol. XLVI, S. 385 f. Der folgende Brief an De la Borde stammte vom 4. November 1765 und wurde hier bereits erwähnt (vgl. Anm. 13).

18 Dies war eine Anspielung auf Voltaires späteren Operntext *Les Deux Tonnaux*, der hier im folgenden besprochen wird. Es handelte sich um den Entwurf einer opéra comique, die in *Pandore* bereits anklingt. Jupiter wird fast als komische Person behandelt, im Zeitalter des Absolutismus in Frankreich ein gewagtes Vorgehen, da man in Jupiter bisher eine Verkörperung des Königs zu sehen pflegte.

ein Schloß an der kastilisch-spanischen Grenze fliehen, wo sie von den Franzosen überrascht wird. Dies bot Möglichkeiten für einige tragische und für viele komische Situationen. Voltaire sagte dazu: „*Tout l'ouvrage est donc une fiction dans laquelle il a fallu s'asservir à introduire un peu de bouffonnerie*“¹⁹.

Die Aufgabe Rameaus bestand in der Komposition weniger Chöre und Ballette; der Hauptanteil fiel auf Voltaire, der das Kunststück fertig brachte, sogar die Ballette organisch mit der Handlung zu verbinden. Da sich bei der Abfassung des Textes mehrere Personen einmischten, nicht zuletzt Graf Richelieu, dauerte die Herstellung des Ganzen zehn Monate, viel länger als Voltaire je an einer seiner Tragödien gearbeitet hat. Seit Januar 1745 hielt Voltaire sich in Versailles auf, um an den Proben teilzunehmen und noch Änderungen vorzunehmen. Die erste Aufführung fand am 23. Februar 1745 statt. Die viele Mühe hatte sich gelohnt, es entstand ein sehr originelles und bühnenwirksames Stück, das man heute eher als „Musical“ bezeichnen würde und das in seiner Mischung aus Kriminalstück und Burleske auch heute noch sehr wirkungsvoll sein könnte (etwa als Film).

Der französische Graf de Foix, dessen Vater die Eltern der spanischen Prinzessin Constance ins Unglück stürzte, lernt, verkleidet als spanischer Offizier mit dem Namen Alamir, diese kennen und verliebt sich in sie. Constance weiß nicht, daß dieser de Foix ist, ihr größter politischer Gegner, der sie gefangen nehmen will. Deswegen flüchtet Constance vor ihrem angeblichen Verfolger, de Foix spielt aber seine Rolle als Alamir weiter, um sie angeblich vor de Foix zu retten. Es gelingt ihm, ihr Vertrauen und schließlich ihre Liebe zu gewinnen. Die doppelte Verkleidung beider Hauptpersonen bot die Möglichkeit für viele spannende und komische Szenen, die noch gesteigert wird durch einen etwas dümmlichen spanischen Alcalde Don Pedro, der Constance bewachen soll, sowie durch einen provinziellen Schloßverwalter, Don Morillo, und dessen äußerst naiver Tochter Sanchette, die sich in de Foix verliebt. Graf de Foix als „großer Unbekannter“ meistert alle Situationen und veranstaltet zuletzt ein Fest zu Ehren Constances, zu welchem er aus Paris Tänzer kommen läßt, die im Kostüm französischer Soldaten das Schloß besetzen, so daß Constance nicht fliehen kann. Auf derart friedliche Weise hält de Foix sie zurück und gewinnt ihre Liebe, wobei er sich erst in der allerletzten Szene zu erkennen gibt.

Natürlich findet man auch kleine Verbeugungen vor dem französischen König und ein Lob der *fêtes galantes*, wenn der französische Hofmeister Hernand sagt: „*C'est un art tout français, d'expliquer ses désirs par l'organe des jeux, par la voix des plaisirs*“, es ist zugleich ein Bekenntnis Voltaires zur Ästhetik des Spiels in seinen eigenen Bühnenwerken. Es ist nicht möglich, hier alle drei Akte von *La princesse de Navarre* im einzelnen zu schildern; die witzigen Dialoge Voltaires, seine Wortspiele und Wortwitze stehen jedenfalls im Vordergrund. Für den Schluß hatte man sich einen besonderen Dekorationseffekt ausgedacht: Die den Prospekt bildenden Pyrenäen senkten sich herab, um die Grenze zwischen Frankreich und Spanien zu beseitigen; statt ihrer erscheint der Tempel Amors. Spanier und Nea-

19 *Avertissement* zur Druckausgabe von 1745.

politaner huldigen tanzend dem französischen König in einer Chaconne. Stofflich hatte Voltaire für *La princesse de Navarre* Anregungen aus alt-spanischen Komödien entnommen, in denen Verkleidungen, Verwechslungen und Listen zu den dramaturgischen Mitteln gehörten²⁰. Voltaire schrieb über die Entstehung seiner Theaterstücke zahlreiche Briefe, auch über *La princesse de Navarre*, so daß man heute über die Motive von Voltaires Mitarbeit am französischen Hof genau orientiert ist. Er verfolgte damit einen ganz bestimmten Zweck, nämlich die Stellung eines *historiographe du roi* zu erhalten, die im 17. Jahrhundert von Racine eingenommen worden war und die mit einer regelmäßigen Bezahlung verbunden war. Voltaire machte in privaten Briefen freilich selbstkritische und ironische Bemerkungen; so schrieb er an Cideville, er sei „*un pauvre diable qui est bouffon du roi*“, sein Comédie-ballet sei im Grunde eine „*farce de la Foire*“, ein Jahrmarktstheater, das ihm nun eine Stelle verschaffe, die man seinen Tragödien und anderen Arbeiten versagt habe.

Es lohnt sich, einige Blicke auf die technische Art der Aufführung von *La princesse de Navarre* zu werfen, die von Voltaire selbst beschrieben wurde²¹. Für dieses Werk wurde eine eigene Bühne in der *manège* (Reitbahn) des Versailler Schloßgartens errichtet, die so stabil war, daß sich hier auch Flugmaschinen installieren ließen. Eine der bekanntesten Pariser Schauspielerinnen, Frau Clairon, kam so als „Sonne“ durch die Luft geflogen, um alle Mitwirkenden, die im Prolog in Kostümen der Musen und schönen Künste auftraten, vorzustellen. Die Aufführung dauerte von sechs bis halb zehn Uhr abends und wurde durch die *Orphée*-Kantate (von 1721) von Rameau sowie durch eine abschließende Illumination der Fassade des Versailler Schlosses ergänzt. Die ganze Aufführung wurde kurz darauf wiederholt und dann in einer weiteren Aufführung am 11. Dezember 1745 in einer Bearbeitung Rousseaus unter dem Titel *Les Fêtes de Ramire* gegeben. 18 Jahre später, 1763, fand in Bordeaux noch eine Aufführung des Originals mit einem neuen Prolog Voltaires statt. Bemerkenswert erscheint auch die Besetzung der Chöre: 15 Sängerinnen und 25 Sänger, während für die folgende größere Festaufführung von *Le Temple de la Gloire* je zweimal 8 Herren und 16 Damen (jeweils auf der Seite des Königs wie der Königin) mitwirkten. In den normalen Aufführungen der Pariser Oper waren die Chöre jedoch kleiner besetzt, meist nach streng geometrischen Grundlagen aufgestellt, etwa parallel zu den Seitenkulissen²².

Bereits wenige Monate später erfolgte ein erneuter Opernauftrag für Voltaire und Rameau, um den Sieg der Franzosen über die österreichische Armee in der Schlacht bei Fontenoy zu feiern. Es war der einzige militärische Erfolg, der unter Ludwig XV. errungen wurde und der entsprechend gewürdigt werden sollte. Für Voltaire muß es eine schwierige Aufgabe gewesen sein, da er den schwankenden Charakter des Königs und seine Unfähigkeit kannte, die er später in seinem Buch

20 Vgl. H.-J. Müller, *Das spanische Theater im 17. Jahrhundert oder zwischen göttlicher Gnade und menschlicher List*, Berlin 1977.

21 *Avertissement* der ersten Druckausgabe von 1745.

22 Vgl. die Abbildung einer solchen Aufführung bei H. Chr. Wolff, *Oper – Szene und Darstellung* (Musikgeschichte in Bildern IV, 1) Leipzig 1967, S. 113 (Abb. 96).

Siècle de Louis XV (1768-1770 in zwei Bänden) beschrieben hat. Voltaire fand auch für diesen Anlaß ein originelles Thema, indem er an Hand von drei Beispielen den *Temple de la Gloire* darstellen ließ, Figuren, die sich des Ruhms würdig oder nicht würdig erweisen: Zuerst schildert er zwei schlechte Beispiele, d. h. schlechte Herrscher, um im dritten Beispiel einen vorbildlichen Herrscher zu zeigen, für diese positive Figur wählte er den alten römischen Kaiser Trajan. Im Vorwort der Druckausgabe sagte Voltaire darüber: „*On introduit ici trois espèces d'hommes qui se présentent à la Gloire, toujours prête à recevoir ceux qui le méritent, et à exclure ceux qui sont indigne d'elle*“. Voltaire machte aus der allegorischen Festoper ein Lehrstück über falschen und berechtigten Ruhm. Die schlechten Herrscher waren Belus, der seine besiegten Feinde herabwürdigt, ein diktatorischer Tyrann, der zweite minderwertige Herrscher war die Figur des Weingottes Bacchus, der die Welt durch eine „*éternelle ivresse*“ glücklich zu machen sucht, während der dritte, Trajan, die von ihm besiegten Parther-Könige frei läßt und sich zu Freunden macht, ein Vorbild für echten Ruhm. Trajan wendet sich zuletzt in einer Arie an seine Völker:

„*O peuples de héros qui m'aimez et que j'aime,
vous faites mes grandeurs;
Je veux régner sur vos coeurs,
sur tant d'appas, et sur moi-même*“.

Das Letzte erscheint heute besonders gewagt, da es sich im Grunde um die Aufforderung an Ludwig XV. handelte, sich selbst zu beherrschen. Angeblich soll Voltaire nach der Aufführung in der Loge des Königs gefragt haben „*Trajan, est-il content?*“, was ihm durch ein eisiges Schweigen des Königs, auch beim anschließenden Festessen, beantwortet wurde²³. Bemerkenswert erscheint es noch, darauf hinzuweisen, daß es sich mit *Le Temple de la Gloire* um eine vollständige Oper handelte, die von Rameau in allen Stücken in Musik gesetzt wurde²⁴.

Durch diese beiden Festaufführungen war das Interesse Voltaires für die Oper in ein neues Stadium getreten. Er versuchte, der Oper insgesamt mehr gerecht zu werden als bisher. Dies äußerte sich zunächst vor allem in einer theoretischen Untersuchung, in welcher er die Oper als eine Wiederbelebung der altgriechischen Tragödie auffaßte. In erster Linie waren es die Rezitative der italienischen wie der französischen Oper, in denen er eine Erstehung der antiken „Melopöie“ sah, jener halb gesungenen Vortragsweise, die bereits von den ersten Opernschöpfern um 1600 nachgebildet worden war. Voltaire zeigte diese Deklamation in den Rezitativen der französischen Oper, vor allem bei Lully, während er alle Arien ablehnte, ganz besonders die Koloraturen der italienischen Oper. Diese Untersuchung unter dem Titel *Des tragédies grecques imitées par quelques opéras italiens et français* erschien im Vorwort von Voltaires *Semiramis* (1749)²⁵. Es handelte

23 Diese Anekdote ist in verschiedenen Varianten überliefert. Voltaire hat diese Frage, wenn überhaupt, nicht direkt an den König, sondern an seinen alten Freund Richelieu gerichtet, der als oberster Staatsminister auch die Leitung der Festoper hatte.

24 *Le Temple de la Gloire* ist in Band XIV der Rameau-Gesamtausgabe im Neudruck erschienen, *La Princesse de Navarre* in Band XI. Im Vorwort zu Band VI (*Hippolyte et Aricie*) findet man auch Angaben über Rameaus *Samson*-Komposition (S. L-LV).

25 Moland vol. IV, S. 487-493.

sich um eine größere Darstellung der antiken Tragödie und deren Einfluß auf die neuere Dramatik. Besonders überraschend erscheint es, daß Voltaire hier von den Opernlibretti des Pietro Metastasio entzückt ist, in denen er am ehesten antiken Geist verspürte; er bewundert die Abrundung und Schönheit der Texte Metastasios, die er mit den Oden des Horaz vergleicht und dafür mehrere vollständige Beispiele aus *Demofonte* und *Titus* gibt. Voltaire verwies auf Metastasio „empfindungsvolle Poesie und beständige Zierlichkeit, die das Natürliche verschönern, ohne es jemals zu entstellen“²⁶. Mit den Feinheiten der Gesangskunst konnte Voltaire dagegen gar nichts anfangen, er lehnte die „roulades“ wie die „ornements et les petits agréments“ ab, bezeichnete die Arien der französischen Oper als „barcarolles“, die sich mehr an die Ohren des Publikums wenden statt an ihren Geist. Nur wenige französische Opern fanden bei Voltaire Anerkennung, vor allem Lullys *Armide* (1684), die er mehrfach an die Spitze aller französischen Opern stellte. Ablehnend äußerte er sich auch gegen die „maximes de galanterie“, denen er die Tragödien Corneilles und Racines gegenüberstellte. Voltaires ästhetische Forderung gipfelte in dem Satz „la véritable tragédie est l'école de la vertu“, ein Grundsatz, den er auch auf seine eigenen Operntexte anwendete, wie hier gezeigt wird. Die Tragödie als Lehrstück der Tugend war auch bei Metastasio zu finden, zu dem sich manche Parallelen ziehen lassen.

Wenn man im 19. Jahrhundert in Voltaire eine Art Vorgänger von Richard Wagner erblicken wollte²⁷, so übersah man diese ethischen Grundlagen bei Voltaire, aber auch die Verwendung strenger und schöner sprachlicher Formen, für die sich Voltaire ganz besonders einsetzte. In Vers und Reim sah er ein klangliches Mittel der Sprache, eine „harmonie agréable à l'oreille“ zu schaffen und dabei die „clarté“ und „elegance“ des Französischen anzuwenden²⁸.

Nur kurz zu erwähnen ist Voltaires Aufenthalt in Potsdam bei Friedrich II. von Preussen (in den Jahren 1750 bis 1752), mit dessen Opernpflege Voltaire sich ganz und gar nicht einverstanden erklären konnte. In Briefen äußerte er seine Enttäuschungen über Opernaufführungen in Berlin („Je n'ai jamais rien vu d'aussi plat dans une si belle salle“²⁹), so über Grauns *Orfeo*, allerdings in erster Linie über den Text, der von Friedrich II. selbst französisch geschrieben und von dem Italiener Tagliacucchi ins Italienische übersetzt worden war³⁰. Theaterstücke Voltaires kamen in Berlin nicht zur Aufführung – dies war aber nicht der Grund für sein Zerwürfnis mit dem preussischen König, der Voltaire als eine Art Sekretär behandelte und ihn seine eigenen französisch geschriebenen Texte korrigieren ließ. Besonders verletzend war der Ausspruch Friedrichs (zu De la Mettrie), daß er Voltaire „auspresse wie

26 Der ganze Abschnitt liegt in deutscher Übersetzung durch Hertel vor (vgl. Anm. 3).

27 Es war vor allem Vander Straeten, der den Vergleich von Voltaire mit Richard Wagner zog (*Voltaire*, S. 91-107). Eine Richtigstellung wurde bereits von Girdlestone angebahnt, der darauf hinwies, daß die alten französischen Opern, für die sich Voltaire begeisterte, außer den Rezitativen sehr viele Arien enthielten (*Jean-Philippe Rameau*, London 1957, S. 116, Anm. 4).
28 Moland, vol. I, S. 56.

29 G. Desnoireterre, *Voltaire et la société au XVIII^e siècle*, ²Paris 1871, Bd. III., S. 436 Anm. 3.

30 Brief Voltaires an die Markgräfin von Bayreuth, 28. März 1752.

eine Organe“. Voltaire hat seine menschliche Enttäuschung über den preußischen König in Briefen³¹ sowie 1759 in seinen *Mémoires* über Friedrich II. geäußert.

Eine nochmalige Bedeutung erhielt die Oper in der letzten Lebensperiode Voltaires, der 1758 nach Ferney bei Genf übersiedelte, wo er glaubte, mehr Ruhe vor seinen Gegnern zu haben und wo er bis 1787 lebte. Sein erneutes Interesse für die Oper wurde durch die Opéra comique geweckt, die sich das Pariser Publikum seit etwa 1764 in erhöhtem Maß gewann, nachdem sie durch die Vereinigung von Comédie italienne und Théâtre de la foire, wie man die älteren komischen Opern immer noch nannte, neuen Auftrieb erhalten hatte. Beides waren Schauspiele, in die Lieder und Arien eingelegt wurden, so daß sich beide Gattungen immer mehr angenähert hatten. Die neue Opéra comique stellte eine bürgerliche Opernform dar, die eng mit dem Namen Favarts verbunden war, dem Autor zahlloser derartiger Werke. Favart wählte auch die Novelle Voltaires *Ce qui plait aux dames* als Stoff für seine Opéra comique *La Fée Urgèle*, zu der Duni die Musik schrieb. Voltaire nahm seit 1764 in Briefen zu der neuen Operngattung Stellung, deren besondere Bedeutung er sofort erkannte. So schrieb er zunächst noch etwas kritisch an d'Argental am 17. Januar 1765: „*L'opéra comique fera tout tomber, une musique agréable, de jolies danses, des scènes comiques, et beaucoup d'ordures, forment un spectacle si convenable à la nation*“³². Aber bald schrieb er bewundernd an Favart: „*L'opéra aura en vous son Molière*“. 1768 hieß es schon: „*Il n'y a plus que l'opéra-comique qui soutienne la réputation de la France*“.

1767 kam der junge Grétry aus Italien nach Genf, um sich durch Musikunterricht Geld für einen geplanten Aufenthalt in Paris zu verdienen. Er wandte sich in einem Brief an Voltaire, der ihn nach Ferney einlud und sofort großen Gefallen an ihm fand, so daß er ihn weitgehend förderte und unterstützte. Der noch völlig unbekannt Grétry war so erfreut über die Hilfe des berühmten Voltaires, daß er später in seinen *Mémoires* äußerst lobende Worte über ihn fand, die hier zitiert seien, da sie das oft verzeichnete Bild Voltaires richtigstellen: „*J'ai entendu dire cent fois depuis, qu'il était satirique, méchant, envieux de toute réputation. J'ose croire que si on ne l'eût combattu qu'avec des armes dignes de lui, Voltaire, la politesse, la galanterie même, sachant respecter le mérite, pour être lui-même respecté, bon, humain, infatigable à protéger l'innocence, non Voltaire n'eût jamais paru dans l'arène fangeuse où l'envie et la satire l'ont fait descendre*“. Voltaire hatte sich für unschuldig verfolgte und verurteilte Hugenotten in Frankreich eingesetzt, hatte dann in Ferney soziale Hilfsmaßnahmen größten Stils unternommen, so eine große Uhrenindustrie für Heimarbeiter ins Leben gerufen³³. In jedem der verschiedenen Schweizer Orte, in denen Voltaire sich aufhielt, errichtete er kleine Theater; außer in Ferney auch in Lausanne, Tournay und Chatelaine, wo er Aufführungen verschiedenster Art veranstaltete und sogar vollständige opéras comiques spielen ließ. 1766 engagierte er ein Opernensemble von 49 Personen, die nach Ferney in Genf gastierten. Zu den meisten Aufführungen

31 Vgl. vor allem den Brief vom 18. Dezember 1752 an Madame Denis.

32 Ähnlich am 21. Januar 1765 an Richelieu.

33 Vgl. T. Bergner, *Voltaire, Leben und Werk eines streitbaren Denkers*, Berlin 1976, S. 278 ff.

lud er viele Gäste, Voltaire war wohlhabend und als Gastgeber äußerst großzügig. Zur Aufführung kamen dabei u. a. Favarts *Henri IV* und *Rose et Colas*. Bei einer Aufführung wirkte ein „sächsisches Orchester“ mit, das durch die Kriege in Mitteldeutschland in die Schweiz vertrieben worden war³⁴. Auch Pergolesis *La serva padrona* kam zur Aufführung, und natürlich eigene Schauspiele Voltaires, bei denen er selbst mitwirkte. Es gelang ihm dann auch, den berühmtesten französischen Schauspieler Le Kain aus Paris nach Ferney als Gast zu holen.

Durch Grétry wurde eine persönliche Verbindung zur Opéra comique in Paris geschaffen, wo Grétrys Komposition der durch Marmontel dramatisierten Novelle Voltaires *L'ingénue* als *Le Huron* zur Aufführung kam. Voltaire erhielt dadurch die Anregung, selbst zwei Texte für die Opéra comique zu schreiben, und zwar *Le Baron d'Otrante* und *Les deux Tonnaux*. Grétry legte den Text der ersten Oper den Mitgliedern der Opéra comique in Paris als das Werk eines noch unbekanntem jüngeren Autors zur Prüfung vor, ohne den Namen Voltaires zu nennen. Aber *Le Baron d'Otrante* wurde nicht gebilligt, vor allem, weil eine der Personen italienisch sprechen und singen sollte, während die anderen französisch sprachen. Ein solches Sprachgemisch war bisher nur in den Sprechstücken der Comédie italienne üblich gewesen und stieß auf Ablehnung der Opéra comique. Man lud den „unbekannten“ Autor nach Paris ein, um mit ihm über eventuelle Änderungen seines Textes zu sprechen. Voltaire folgte dieser Einladung aber nicht; so kam weder eine Komposition durch Grétry noch eine Aufführung zustande. Voltaire hatte für diesen Operntext den Stoff seiner eigenen Erzählung *L'éducation d'un prince* entnommen und seinem Entwurf die Bezeichnung „*opera buffa*“ gegeben, er rechnete also offenbar mit einer vollständigen Komposition. Er behandelte das Leben eines jungen reichen Nichtstuers, der durch den Überfall türkischer Seeräuber seiner Freiheit wie seines Besitzes für kurze Zeit beraubt wird. Mit Hilfe seiner Kusine Irene, in die sich Räuberhauptmann Abdallah verliebt, gelingt es, die Räuber zu vertreiben. Irene will allein mit Abdallah speisen, worauf dieser eingeht, in dieser Zeit werden die Diener Otrantes bewaffnet, können die Räuber verjagen und ihren Herrn befreien. Es ist eine recht harmlose Fabel, die aber durch die Kritik an dem faulenzenden Nichtstuer wie auch durch einige spannende und komische Situationen Bühnenwirksam gewesen wäre. Vor allem stellt die Figur des Abdallah eine meisterhaft gezeichnete Buffo-Figur dar, die in einem Fantasie-Italienisch radebrecht, das sich an die Türkenzenen aus Molières *Le Bourgeois gentilhomme* anlehnt und die bereits auf die späteren Türkenoper Rossinis verweist.

Les deux Tonnaux ist, obwohl von Voltaire als „*Esquisse d'un Opéra-comique*“ bezeichnet, ein voll ausgearbeitetes Libretto in drei Akten. In einem Bacchus-Tempel wird die Hochzeit des Schäfers Daphnis mit Glycède vorbereitet, der Bacchus-Priester Grégoire ist aber selbst verliebt in die Braut und will die Hochzeit verhindern. Er hat zwei Weinfässer, deren eines die Trinkenden zur Liebe, das andere zum Haß veranlaßt. Er läßt beide zuerst aus dem zweiten trinken, wodurch sie völlig verändert werden, wütende Rache- und Verzweiflungs-Arien

34 Vander Straeten, S. 34.

singen, bis der Irrtum aufgeklärt und durch Trinken aus dem „Liebes“-Faß rückgängig gemacht werden kann. Voller Humor ist vor allem die Zeichnung der bürgerlich-spießigen Schwiegereltern, die alles so machen wollen, wie es früher üblich war. Die Haß-Arien boten Möglichkeiten für parodistische Szenen. Der Dialog war zum Sprechen gedacht, so wenn die jüngere Schwester der Braut sich über die Singerei der Väter lustig macht: „*Ces gens-là sur un mot vous font vite un concert; et ce qu'en eux surtout je revère et j'admire, c'est qu'ils chantent parfois sans avoir rien à dire*“. Von einer Komposition des Textes ist nichts bekannt; *Le Baron d'Otrante* hingegen wurde nach Voltaires Tod 1793 von Mercier de Compiègne zwar komponiert, aber nicht aufgeführt. Eine Nachbildung dieses Librettos wurde etwas später durch M. Castel geschaffen, von Nicolo Isouard komponiert und unter dem Titel *Le Prince de Catane* in der Pariser Opéra comique 1813 aufgeführt.

Trotz der Wertschätzung der Opéra comique behielt Voltaire seine Vorliebe für die alte französische Oper und Tragödie bei. Als sich 1769 Madame Saint-Julien an ihn wegen der Aufführung der Oper eines ihrer Schützlinge um Hilfe wandte, schrieb er an sie am 3. März 1769 abfällig über die „*Bateleurs*“ (Gaukler) der Opéra comique und fand äußerst negative Worte über das ganze französische Kulturleben jener Jahre: „*Opéra-comique n'est autre chose que la Foire³⁵ renforcée. Je sais que ce spectacle est aujourd'hui le favori de la nation; mais je sais aussi à quel point la nation s'est dégradée. Le siècle présent n'est presque composé que des excréments du grand siècle de Louis XIV³⁶*“. Derartig scharfe Urteile waren kennzeichnend für Voltaire, der von Ferney aus keine Rücksichten und keine Vorsicht mehr walten zu lassen brauchte. Er verehrte die französische Kultur des 17. Jahrhunderts und sah im 18. Jahrhundert nur noch Verfall und Abfall jener „grossen“ alten Zeit. Trotzdem schrieb er aber im gleichen Jahr 1769 immer noch bewundernde Worte über die Opéra comique. Die für 1769 geplante Aufführung der *Pandore* kam nicht zustande; dagegen spielte man 1771 in der Opéra comique eine Parodie dieser Oper unter dem Titel *Prométhée* (Verfasser war Franc de Pompignan)³⁷, in der man Voltaire als komische Figur in der Rolle des Prometheus auf die Bühne brachte und ihn Blitze schleudern ließ. Voltaire hat diese Aufführung nicht gesehen; er verließ Ferney viele Jahre hindurch nicht und reiste erst 1778 noch einmal nach Paris, um der Premiere seiner Tragödie *Irène* in der Comédie française beizuwohnen, die ihn voll befriedigte, aber so anstrengte, daß er in Paris erkrankte und starb.

Voltaire hat am Schicksal der Oper viel intensiver Anteil genommen, als man bisher meist glaubte. Die moralische Erneuerung der Oper, die er anstrebte, konnte er nicht erreichen, begrüßte aber die Reformideen Glucks lebhaft (in einem Brief

35 Das Théâtre de la foire bildete seit Anfang des 18. Jahrhunderts eine satirische Theaterform, die auf verschiedenen Märkten von Paris ihre kleinen Theater und erste Künstler zu Autoren und Mitwirkenden hatte (vgl. H. C. Wolff, *Die Barockoper in Hamburg 1678-1738*, Wolfenbüttel 1937, I, S. 99-108).

36 Moland, vol. XXXXVIII, S. 275 f.

37 Desnoireterre, Bd. VIII, S. 505.

schrrieb er: „*Nous sommes tous Gluck à Ferney*“). Im einzelnen gab er manche guten Ratschläge, die ihre Gültigkeit zum Teil bis heute nicht verloren haben, so die Empfehlung an Grétry, die stummen Schlußsilben auf den Vokal „e“ beim Komponieren nicht zu beachten, um die unschönen und sinnlosen breiten Schlüsse auf „e“ zu beseitigen.

Nach Voltaires Tod fand eine ganze Reihe seiner anderen Werke den Weg auf Opernbühnen, so in Salieris *Palmira, Regia di Persia* (Wien 1795 nach Voltaires *La princesse de Babylone*), Rossinis *Tancredi* (1813 nach *Tancredi*), Paisiellos *Il Re Teodoro in Venezia* (Wien 1784 nach einer Episode aus *Candide*), Spontinis *Olimpie* (1810 nach der Tragödie *Olympie*) bis zu Leonard Bernsteins Musical *Candide* (New York 1956). Voltaire hatte in *Candide* auch die Opern seiner Zeit erwähnt, indem er die satirisch gezeichnete Person des venezianischen Nobile Pococurante sich sehr abfällig über die Opern in Venedig äußern ließ, sowie in gleicher Weise über Gemälde Raffaels und über Dichtungen Homers und Miltons – der junge Candide wendet sich gegen diese übertriebene Sucht, „*nur darin Vergnügen zu finden, kein Vergnügen zu haben*“. Irrtümlich hat man vor einiger Zeit die abfälligen Kritiken des Pococurante für Voltaires eigene Ansichten halten wollen, ein völliges Mißverständnis³⁸ – dies mag als Beweis dafür angesehen werden, wie notwendig es ist, die Literatur über Voltaire einer erneuten kritischen Durchsicht zu unterziehen.

38 Vgl. Hirschberg, op. cit., S. 130; er behauptete auch, Voltaire habe kein Verständnis für die Oper aufgebracht (S. 129). A. Jansen (*Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, Berlin 1884, S. 215) schrieb, Voltaire habe sich aus „*Neid und Eifersucht*“ gegen die Komponisten abfällig über die Oper insgesamt geäußert, eine aus der Luft gegriffene Behauptung.

Die Varianten in Domenico Cimarosas Autograph zu „Il matrimonio segreto“ und ihr Ursprung*

von Hanns- Bertold Dietz, Austin/Texas

Il matrimonio segreto ist ohne Zweifel Domenico Cimarosas bedeutendste und erfolgreichste Schöpfung in der Gattung *opera buffa* gewesen. Die Grundlage für die Entstehung des Werkes schuf Kaiser Leopold II., als er 1791, im Zuge seiner Neuorganisierung der künstlerischen Hofanstaltungen, den neapolitanischen Meister als *maestro, e compositore di camera* von St. Petersburg nach Wien berief, und den Hofpoeten Lorenzo da Ponte durch Giovanni Bertati aus Venedig ersetzte. Cimarosa, der Leopold II. bereits mehr als zehn Jahre zuvor, als dieser noch Großherzog der Toskana war, in Florenz kennengelernt hatte, traf im Spätherbst oder Winter 1791 in der kaiserlichen Hauptstadt ein. *Il matrimonio segreto* war seine erste Oper für den Kaiser und für Wien. Sie entstand in nicht mehr als zwei Monaten in Zusammenarbeit mit dem neuen Hofpoeten Bertati, der als Vorlage für sein Libretto das Singspiel *The Clandestine Marriage* von Garrick und Colman benutzte. Die Uraufführung erfolgte am 7. Februar 1792 im Teatro di Corte unter der Leitung des Komponisten. Der Erfolg war außerordentlich. Kaiser Leopold II., sonst kein großer Enthusiast des musikalischen Theaters, verlangte eine Wiederholung des Stückes noch für den gleichen Abend. Weitere Aufführungen folgten am 9. und 10. Februar, und danach auf längere Zeit am Kärntnertheater. Bereits im März 1792 erschien die Oper in Prag, im Juni in Leipzig, Oktober in Dresden, November in Berlin, und im Dezember zum ersten Male in Italien, in Monza. Im Februar 1793 kam sie an der Scala in Mailand zur Aufführung, und im folgenden März in Neapel, wo sie noch im selben Jahre 67 Mal gespielt wurde. Die Oper war ein Welterfolg. 1794 erreichte sie London und St. Petersburg, und im Mai 1801 schließlich Paris, vier Monate nach dem Tode des Komponisten¹. Im 19. Jahrhundert gehörte sie zu den beliebtesten und am häufigsten aufgeführten komischen Opern aus dem Settecento, und auch heute noch erscheint sie gelegentlich in den Spielplänen der Operntheater.

* Der Verfasser möchte an dieser Stelle dem University of Texas Research Institute danken, durch dessen Unterstützung er im Sommer und Herbst 1974 seine Studien über neapolitanische Musik des 18. Jahrhunderts fortsetzen, und die bereits 1969 begonnenen Untersuchungen über das hier vorgelegte Thema zum Abschluß bringen konnte. Der Aufsatz ist die gekürzte Fassung eines öffentlichen Vortrags, den der Verfasser unter dem Titel *The Quest for Authenticity in Eighteenth-Century Italian Opera Research* auf der Forty-First Annual Meeting of the American Musicological Society, Los Angeles, California, am 2. November 1975 gehalten hat.

¹ Aufführungsdaten und Orte bei: A. Loewenberg, *Annals of Opera*, Genf 2¹⁹⁵⁵, Bd. I, Sp. 499 bis 501.

Il matrimonio segreto ist sowohl in Cimarosas autographischer Partitur als auch in zahlreichen Manuskripten und Libretti des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts überliefert. Das Autograph, wie heute in Neapel aufbewahrt², unterscheidet sich aber von der allgemein bekannten und von Ricordi als Klavierauszug veröffentlichten Fassung der Oper³ in einigen wichtigen Einzelheiten, die Beachtung verdienen. Der erste Akt des Autographs beginnt nicht mit dem B-Dur-Duett „*Cara, non dubitar*“ zwischen Paolino und Carolina, dem heimlich verehelichten Paar, sondern mit einem Terzett in G-Dur, „*Quando è dolce in sul mattino*“, zwischen Carolinas Vater Geronimo, seiner Schwester Fidalma, und Paolino. Der Schauplatz dieser Introduktion ist nicht ein Zimmer im Hause Geronimos, sondern ein Hafen, mit Schiffen vor Anker, an Land gehenden Matrosen, Händlern, die ihre Ware feilbieten. Auch das dem Terzett folgende erste Rezitativ „*Adesso non si guarda*“ fehlt in Ricordis Klavierauszug. Erst in der zweiten Szene, die sich nun plötzlich doch im Hause des Geronimo abspielt, findet man die vertrauten Nummern, allerdings in veränderter Abfolge. Im Verlauf des Autographs kommen weitere Abweichungen vor. Rezitative sind gekürzt, verlängert oder ausgelassen worden, auch begegnet man neuen Szenen. Fidalmas Arie „*È vero, che in casa*“ erscheint im zweiten statt im ersten Akt, und Elisettas Arie „*Se son vendicata*“ steht im zweiten Akt an anderer Stelle.

Eingriffe in die Nummernstruktur von Opern gehörten im Theaterbereich des 18. Jahrhunderts zur Tagesordnung. Die Arbeiten von Komponisten und Textdichtern wurden nicht als heilige, unantastbare Kunstwerke betrachtet, denen mit Ehrfurcht zu begegnen sei. Je nach Bedarf wurden Änderungen gemacht, um eine Aufführung lokalen Verhältnissen anpassen zu können, oder ihr erneuten Anreiz zu geben. Das Wesen der Nummernoper hat ja ein solches Vorgehen nicht nur erlaubt und ertragen, sondern geradezu herausgefordert. So findet man auch in den überlieferten Manuskripten und Libretti des *Matrimonio segreto* immer wieder neue Nummern und Auslassungen, die sowohl vom Autograph als auch von der Klavierauszugfassung abweichen, wie man es von einer Oper erwarten kann, die innerhalb von zehn Jahren einen triumphalen Zug über die Bühnen Europas erleben konnte. Ein Vergleich zwischen Libretti und Manuskripten verschiedener Aufführungen zeigt allerdings, daß Varianten und Einschübe fast ausschließlich in den Szenen VIII-XI des ersten Aktes (nach der Zählung des Klavierauszugs) und in den Szenen XIV-XV des zweiten Aktes vorkommen⁴. Mit Ausnahme von zwei neapolitanischen

2 Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, Neapel [im folgenden unter der Sigel I-Nc zitiert]: Ms. aut. Coll. Rari 1. 5. 16-17.

3 D. Cimarosa, *Il matrimonio segreto*. Opera completa per canto e pianoforte, Mailand o. J. (1973), Plattennummer 41687.

4 Zum Beispiel das Libretto der Aufführung Ferrara, Nobile Teatro Scroffa, Herbst 1795 (Music Library der University of California Berkeley, Nr. 719) bringt in Akt I, Szene VIII an Stelle des Quartetts „*Sento in petto*“ eine Arie für Elisetta, „*Voi avrete*“, und in Szene IX die Arie „*Che piacere*“ für Paolino. In der Aufführung Florenz, Regio Teatro degli Intrepidi, Frühjahr 1793 (Civico Museo Bologna, Nr. 1125) steht in Szene IX eine Aria „*La cara ardente*“ für Paolino, und in Ricordis Klavierauszug Paolinos „*Brillar il mio cor*“. Die Aufführung in Dresden, Kurfürstliches Theater, 1792 sieht laut Libretto (Library of Congress, Washington

Kopien des Autographs⁵ stimmen alle überlieferten Partituren der Oper gerade darin überein, daß sie mit dem Duett „*Cara, non dubitar*“ beginnen, der Introduction also, an deren Stelle im Autograph das Terzett „*Quando è dolce in sul mattino*“ steht.

Welche der beiden Introductionen stellt die ursprüngliche Intention Cimarosas und seines Librettisten Giovanni Bertati dar? Diese Frage läßt sich an Hand des Autographs beantworten⁶. Wie eine sorgfältige Prüfung der Folienordnung beweist, war das *B*-Dur-Duett ursprünglich tatsächlich ein Bestandteil des Autographs, das zu einem späteren Zeitpunkt – durch Schnitte, Einfügungen und Neuordnung von Blättern sowie durch handschriftliche Änderungen – auf den jetzigen Zustand gebracht worden ist. Man kann die Transformation des Autographs folgendermaßen rekonstruieren (wir beschränken uns dabei zunächst auf die zwei ersten Szenen):

1) Das auf die Ouvertüre folgende Duett „*Cara, non dubitar*“ wurde entfernt, bis zum letzten Blatt. Diese Seite verblieb im Autograph, weil sie *verso* das offensichtlich auch in der Neufassung benötigte Rezitativ „*Lusinga no*“ enthielt. Dadurch sind auf der *recto*-Seite des Blattes die drei Schlußakte des originalen Duetts dem Autograph erhalten geblieben.

2) An Stelle des Duetts wurde das neue Terzett „*Quando è dolce*“ gestellt (Hafenszene).

3) Darauf ist das neue Rezitativ „*Adesso non si guarda*“ (die Fortsetzung der Hafenszene) eingefügt worden, auf zwei Blättern kürzeren Formats und größerer Qualität.

4) Das Duett „*Io ti lascio*“ (das ursprünglich hinter dem Rezitativ „*Lusinga, no, non c'è*“ stand) wurde aus dem Autograph entfernt und in seine neue, jetzige Position (auf das Rezitativ „*Adesso non si guarda*“ folgend) wieder eingebunden. Das originale *Atto Primo*-Rezitativ „*Lusinga, no*“ erscheint in der Reihenfolge nun an vierter Stelle.

5) Die Neufassung der ersten Szene schließt mit einer Wiederholung des Stretto-teils des Duetts „*Io ti lascio*“. Um weiteres Einfügen von Blättern zu vermeiden,

D. C., Schatz Kollektion Nr. 1948) in dieser Szene keine Gesangsnummer vor, dafür wird in Szene X eine Arie für den Grafen Robinson, „*Caro amico*“, eingeschoben. Das Libretto Prag, Teatro Regio, 1792 (Hudebni oddeleni Universitni knihovy, Prag, Nr. 404/39) tauscht in Szene XI die Arie „*Perdonate, signor mio*“ gegen eine neue Arie „*Insciamo in pace*“ aus, an deren Stelle später in Florenz (siehe oben) wiederum eine andere Nummer steht, „*Ogn'uomo*“. Im zweiten Akt bringt das Florentiner Libretto in Szene IX statt Fidalmas „*Così farete*“ eine Arie für Geronimo, „*Per pietà*“, und in XIV nicht Carolinas „*Deh lasciate*“, sondern „*Che mania!*“. Den merkwürdigsten Zusatz in Akt II enthält Ricordis Klavierauszug, wo dem Schluß des Ensemblefinales in *C*-Dur ein Duett zwischen Elisetta und Robinson, „*No, non credo*“, in *E*-Dur angehängt ist.

⁵ I-Nc: Ms. Coll. 25. 3. 20-21; Coll. 6. 4. 23-25.

⁶ Ein Libretto der Uraufführung vom 7. Februar 1792 am K. K. National und Hoftheater in Wien hat sich bis jetzt nicht finden lassen (siehe aber Anm. 15). Bereits der *Katalog der Ausstellung anlässlich der Centenarfeier Domenico Cimarosas* (Wien 1901) führt nur die Wiener Hoftheaterzettel und das Libretto Prag 1792 (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Sign. 24.269-A) an.

ist es einfach in Kurzform, nur mit Angabe der Baßführung des zu wiederholenden Teils, auf die sonst leere letzte *verso*-Seite des Rezitativs „*Lusinga, no*“ geschrieben worden.

6) In Szene II, zu III unnummeriert, wurden die Anfangszeilen von Paolinos Rezitativ „*Ecco che qui*“ ausgestrichen. Es beginnt daher mit Geronimos „*Non dovete . . .*“ Danach erscheint das Autograph wieder im originalen Zustand, bis zur sechsten Szene.

Das Autograph liefert noch eine weitere Überraschung. Bei genauer Betrachtung der handschriftlichen Züge zeigt es sich, daß nur die Arien und Ensemblestücke sowie solche Rezitative, die der originalen Folienordnung entsprechen, von der Handschrift Cimarosas stammen; also das neue Terzett, das Rezitativ „*Lusinga, no*“ und auch die Notierung der Baßlinie für die Strettowiederholung aus „*Io ti lascio*“, aber nicht das neue Rezitativ *Atto Primo*, „*Adesso non si guarda*“ (s. Abb.). Sämtliche Rezitative, die von der ursprünglichen Fassung abweichen, tragen nicht das Schriftbild Cimarosas, sondern entsprechen ausschließlich derselben markanten Hand, die das Rezitativ „*Adesso non si guarda*“ der Hafenszene geschrieben hat.

Wer war der für die neuen Rezitative verantwortliche Musiker? Sein Name ist unbekannt; seine Herkunft und Werkstatt aber heißt ohne Zweifel: Neapel. Die charakteristische Federführung seiner Hand, sogar die Wahl seines Notenpapiers, kann man Seite für Seite in zahlreichen autographen Manuskripten verschiedener neapolitanischer Komponisten finden. Stets sind es Rezitative, die er geschrieben hat, und die meisten davon enthalten Rollen in neapolitanischem Dialekt. So erkennt man seine Handschrift ohne Schwierigkeit zum Beispiel in Rezitativen zu Giovanni Paisiellos autographen Partitur von *La luna abitata* (Neapel, Teatro Nuovo, 1768), in Francesco Corbisieris *La Mergellina* (Neapel, Nuovo, 1771/72), in Niccolò Piccinnis *Le trame zingaresche* (Neapel, Teatro dei Fiorentini, 1772), und in Paisiellos *Antigone* (Neapel, Teatro San Carlo, 1785) und *Olimpiade* (Neapel, San Carlo, 1786; Wiederaufführung daselbst, 1793)⁷. Eingefügte Rezitative mit Dialektrollen zeigen Wiederaufführungen und Bearbeitungen an. So trug der Rezitativschreiber auch zu einer Kopie der Neufassung von *Il matrimonio segreto* bei. Sie folgt dem Verlauf des Autographs mit Ausnahme des Parts des Grafen Robinson, der hier Colafabio heißt und neu komponierte Rezitative in neapolitanischem Dialekt singt⁸. Dieses Manuskript kann daher nur für eine der vielen Aufführungen des *Matrimonio segreto* in Neapel, 1793 oder vielleicht auch etwas später, bearbeitet worden sein. Daß es wiederum der in Frage stehende Rezitativschreiber gewesen ist, der die Dialektversion der Rezitative Colafabios angefertigt hat, darf als ein Beweis für seine neapolitanische Herkunft gelten.

Die Fragen, die nun beantwortet werden müssen, lauten: Wo, wann, und aus welchem Grunde sind die Eingriffe in das Autograph vorgenommen worden? Ist

7 *I-Nc*: Ms. Coll. Rari 2. 8. 12-13 (Paisiello, *La luna abitata*); Biblioteca Oratoriana dei Girolamini, Neapel: Ms. 553 (Corbisieri, *La Mergellina*), vgl. H.-B. Dietz, Art. *Corbisieri*, in *MGG XV* (1973), Sp. 1580; *I-Nc*: Ms. Coll. Rari 1. 6. 16-17 (Piccinni, *Le trame zingaresche*), Ms. Coll. Rari 3. 1. 14-15 (Paisiello, *Antigone*), und Ms. Coll. Rari. 2. 9. 7-8 (Paisiello, *Olimpiade*).

8 *I-Nc*: Ms. Coll. 25. 3. 20-21.

die Neufassung in Neapel entstanden, oder in Wien, wie Anna Mondolfi-Bossarelli vorgeschlagen hat⁹? Die neapolitanische Herkunft des Rezitativschreibers und seine Tätigkeit in Neapel besagt natürlich nicht ohne weiteres, daß er auch seine Arbeit am Autograph Cimarosas dort ausgeführt haben muß. Es liegt durchaus im Bereich des Möglichen, daß er im Frühjahr 1792 in Wien gewesen sein könnte, um am Autograph zu arbeiten, und im folgenden Jahr mit Cimarosa nach Neapel zurückkehrte. Eine faktische Grundlage dafür besteht allerdings nicht¹⁰. Dagegen liegt der Beweis für den neapolitanischen Ursprung der Varianten am Ort: das Libretto der Erstaufführung der Oper am Teatro dei Fiorentini in Neapel im März 1793¹¹. Ein Vergleich zwischen dem neapolitanischen Libretto, der Neufassung des Autographs und dessen rekonstruiertem Originalzustand ist aufschlußreich und veranschaulicht ihre internen Divergenzen und Abhängigkeiten [HC = Handschrift Cimarosas, HX = Handschrift des Rezitativschreibers]:

A	B	C
<i>Autograph</i> (Original)	<i>Libretto</i> (Neapel)	<i>Autograph</i> (Neufassung)
Introduktion	Introduktion	Introduktion
[Im Hause Geronimos]	[Im Hafen von Livorno]	[Hafenszene]
Duett (Paolino, Carolina)	Terzett (Fidalma, Geronimo, Paolino)	
<i>Cara, non dubitar</i>	<i>Quando è dolce in sul mattino</i>	Wie B (HC)
Szene I	Szene I	Szene I
Rezitativ (Pao, Car)	Rezitativ (Ger, Fid, Pao)	
<i>Lusinga no, non c'è</i>	<i>Adesso non si guarda</i>	Wie B (HX)
	Szene II	Szene II
	[Im Hause Geronimos]	
Duett (Pao, Car)	Duett (Pao, Car)	
<i>Io ti lascio</i>	<i>Io ti lascio</i>	Wie B/A (HC)
	Text wie A	
	Rezitativ (Pao, Car)	
	<i>Lusinga no, non c'è</i>	Wie B/A (HC)

9 A. Mondolfi-Bossarelli, *Due varianti dovute a Mozart nel testo del 'Matrimonio segreto'*, in: *Analecta Musicologica, Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte IV*, Köln-Graz 1967, S. 124-130. Da der Aufsatz nicht auf einer genauen Untersuchung der Quellenlage, sondern auf der Basis thematischer Reminiszenzen zwischen Cimarosa und Mozart beruht, kommt er zu höchst spekulativen Schlüssen. Jedoch ist es das Verdienst der Autorin, auf die Terzettintroduktion des Autographs aufmerksam gemacht zu haben (Reproduktion des ersten Blattes dort zwischen S. 128 und 129), deren Existenz in der Cimarosa-Literatur zuvor nicht erwähnt worden war.

10 Nachforschungen in Wien, die Handschrift des Rezitativschreibers in Opernmanuskripten für Aufführungen um 1790-1793 zu finden, sind erfolglos geblieben.

11 *I-Nc*: Coll. V. 3. 18g.

Text wie A: Rezitativ

Szene I

Duett (Pao, Car)

Dammi, dammi

Wie B (HC)

Wiederholung des Stretto-
teils von „*Io ti lascio*“

Szene III

Arie (Elisetta)

Quando sarò il momento

Rezitativ (Eli, Pao)

Eh! Paolino

Szene II

Rezitativ (Pao, Ger)

*Ecco che qui . . .**Non dovete*

Szene IV

Rezitativ (Ger, Pao)

Non dovete

Text wie A

Szene III

Von A (HC) zu B: „*Ecco che
qui . . .*“ bis zu „*Non dovete*“
ausgestrichen (HX)

Szene V

Rezitativ (Fid, Eli)

Chetatevi, e scusatela

Szene VII

Rezitativ (Fid, Eli)

*Chetatevi, e scusatela*Text wie A, bis zu Eli-
settas „. . . *mi sono spie-
gato*“, danach andere
Fortsetzung:*Importuna non sono*

Szene VI

Von A (HC) zu B (HX)
HC Manuskript schließt mit
„. . . *darsi che non m'allon-
ta-*“ [nassi]
HX beginnt auf einer einge-
fügten Seite mit [*m'allonta-*]
„*nassi. Posso saper . . .*“,
Text wie A, bis zu „. . . *mi
sono spiegato*“, danach fort-
gesetzt wie B

Arie (Fid)

È vero, che in casa

Arie (Eli)

Aggitata dal contento

Szene VIII

Rezitativ (Robinson,
Car, Fid, Eli)*Permettetemi dunque*

Szene X

Rezitativ (Robinson, Car,
Fid, Eli)*Permettetemi dunque*Text wie A, bis zu Eli-
settas „*Io, si signor,
son quella*“, danach eine
neue Szene

Szene IX

Von A (HC) zu B (HX)
HC Manuskript, nach den
Worten „*Io, si signor, son
quella*“ ist die Fortsetzung
ausgeklammert. Zeichen *
führt zur neuen Szene (HX)

	Szene XI Rezitativ (Pao, Rob, Fid, Eli) <i>Che commanda, Eccellenza</i>	Szene [ohne Nummer] Wie B (HX)
Quartett (Rob, Car, Fid, Eli) <i>Sento in petto</i>	Quartett (Rob, Pao, Fid, Eli) <i>Sento in petto</i> Text wie A, aber statt Carolina spricht Paolino	Wie A (HC)
Szene IX Rezitativ (Pao, Car) <i>Più a lungo la scoperto</i> <i>Ah, Paolino mio</i>	Szene XII Rezitativ (Pao, Car) <i>Le sentezze del Conte</i> <i>Ah, Paolino mio</i> Text wie A	Szene XI Wie B (HX) Wie Y (HC) Von „ <i>Più a lungo la scoperto</i> “ bis zu „ <i>Ah, Paolino mio</i> “ ausgestrichen
Akt II	Akt II	Akt II
Szene VIII Rezitativ (Eli, Fid) <i>Potea parlar</i>	Szene VII ¹² Rezitativ (Eli, Fid) <i>Potea parla</i> Text wie A	Szene VII ¹³ Wie A/B (HC) Arie (Eli) <i>Se son vendicata</i> Aus A (HC), II, Szene XV
Szene XV Rezitativ (Eli, Fid) <i>Sarete or persuasa</i> Arie (Eli) <i>Se son vendicata</i>	Szene XIV Rezitativ (Pao, Fid) <i>Grandi susurri ho intesi</i> Arie (Fid) <i>È vero, che in casa</i> Text wie A, I, Szene V Rezitativ (Pao) <i>Donne tutte baggiane</i>	Szene XIV Wie B (HX) Aus A (HC), I, Szene V, zu B Wie B (HX)

12 Die Divergenz in der Szenennummerierung beruht auf einer anderen Einteilung des gleichen Textes im neapolitanischen Libretto.

13 In der Neufassung wird die originale Szenennummerierung auf die Zählung des neapolitanischen Librettos hin korrigiert (VIII zu VII).

	Szene XV Rezitativ (Bob, Eli) <i>Ingarbugliato core</i>	Szene XV Wie B (HX) Mit Papier überdeckt ¹⁴
Szene XVI Rezitativ (Ger, Pao) <i>Venite qua Paolino</i>	Szene XVI Rezitativ (Ger, Pao) <i>Così va bene . . .</i> <i>Venite qua Paolino</i> Text wie A	Szene XVI Wie B (HX) Wie A/B (HC)

Von hier an bis zum Schluß stimmen Libretto und die zwei Versionen des Autographs wieder überein (Handschrift Cimarosas).

Die Gegenüberstellung beweist erstens, daß die von Cimarosa in Wien verfaßte autographe Partitur, mit Ausnahme der Rolle Elisettas (worauf noch eingegangen wird), genau auf das neapolitanische Libretto zurecht gestutzt worden ist, und zweitens, daß das Libretto selbst eine Bearbeitung des originalen Textes von Bertati darstellt (der Name des kaiserlichen Hofpoeten wird darin nicht genannt). Die Hafenszene dieses Librettos findet man weder im Textbuch einer Aufführung der Oper am K. K. National und Hoftheater in Wien von 1792¹⁵, noch in anderen zeitgenössischen Libretti des *Matrimonio segreto*. Das Textbuch der neapolitanischen Aufführung ist ein Unikum, das einzige, dem die Varianten Cimarosas und vom Rezitativschreiber verfaßten Änderungen im Autograph aufs genaueste entsprechen. Gerade der Umstand, daß nur die zwei Arien im Autograph fehlen, die das neapolitanische Libretto für die Rolle Elisettas vorsieht, kann als ein Beweis für die neapolitanische Provenienz der Neufassung gelten. Auf Seite 4 des gedruckten Büchleins, wo unter den *Personaggi* die Darsteller der Rollen bei Namen genannt werden, ist Elisetta nur als „*La Sig. N. N.*“ gekennzeichnet. Ihr Part war also bei Drucklegung noch unbesetzt. Daraus läßt sich schließen, daß sich Cimarosa

14 Das Autograph enthält Eingriffe einer dritten Hand, die sich ohne jede Systematik bemüht hat, hier und da den originalen Zustand wieder herzustellen. In Akt I, Szene VI (zuvor V) zum Beispiel ist dem Autograph ein Blatt eingefügt worden, das (Seite 86v) den Teil des Rezitativs „*Chetatevi, e scusatela*“ bringt, der durch die Bearbeitung des Rezitativschreibers ausgefallen war.

15 Das Titelblatt (erste Seite) lautet: *IL MATRIMONIO/SEGRETO/DRAMMA GIOSOSO/PER MUSICA/IN DUE ATTI/DA RAPPRESENTARSI/NEL IMPERIAL TEATRO DI CORTE/L'ANNO 1792/IN VIENNA*. Auf der zweiten Seite werden die *Attori* angeführt, aber nicht die Namen der Sänger und Sängerinnen. Textdichter und Komponist sind genannt: *La Poesia è del Sigre. Giovanni Bertati/all'attual Servizio di S. M. I. e R. &c/ La Musica è del Celebre Sigre. Domenico Cimarosa, Celebre Maestro di/ Cappella Napolitano all'attual Servizio di S. M. il Re delle du Scilte./ At.* Eine Angabe der Druckerei fehlt. Das Textbuch von 68 Seiten und ein Duplikat gehörten zur Kollektion in der Universitätsbibliothek Prag. Für den Hinweis auf das Libretto und für Unterstützung seiner Arbeit auch während eines Aufenthaltes in Prag im Juni 1974 ist der Verfasser Herrn Dr. Jaroslav Bužga von der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften (CSAV) zu Dank verpflichtet.

geweigert hat, unter diesen Bedingungen neben einem neuen Terzett noch zwei zusätzliche Arien zu komponieren, obwohl der Rezitativschreiber zum Beispiel in der siebten Szene schon für die Dialogmusik, die zur Arie führt, gesorgt hatte. Der Sängerin verblieb daher nur die Arie „*Se son vendicata*“ aus der Wiener Originalfassung, die im neapolitanischen Textbuch fehlt, und die dann der neuen Textstruktur wegen an einer anderen Stelle, in Akt II, Szene VII statt XV, eingeschoben worden ist.

Die Hypothese von Frau Mondolfi-Bossarelli, Cimarosa und Bertati hätten ihrer Oper gemeinsam die neue Fassung gegeben, entweder kurz vor oder nach der Uraufführung in Wien, wegen eines möglichen Vergleiches mit Mozart, und auf Verlangen von Kaiser Leopold II „*per evitare la Grande Ombra incombente con le sue Nozze di Figaro*“¹⁶, kann nicht aufrecht erhalten werden. Am neapolitanischen Ursprung der Varianten in Cimarosas Autograph zu *Il matrimonio segreto* bestehen keine Zweifel mehr.

Es wird der Impresario des Teatro dei Fiorentini gewesen sein, der die Bearbeitung des Textbuches und Autographs veranlaßt hat, um der Erstaufführung der Oper in Neapel ihr besonderes Gepräge zu geben. Und was hätte seine „rispettabile Pubblico Napolitano“ in bessere Stimmung versetzen können, wenn sich der Vorhang öffnet, als eine Hafenszene mit Schiffen, Matrosen, Händlern, und den in der „Piazza del Porto“ promenierenden Hauptpersonen? Die Duettintroduktion wurde also fallen gelassen, und durch das Terzett „*Quando e dolce in sul mattino passeggiar per la Citta!*“ ersetzt, das dann Cimarosa, von Wien nach Neapel zurückgekehrt, schnell noch für die Aufführung komponiert hat, während er die zusätzlichen Dialoge dem professionellen Rezitativschreiber überließ.

Die neapolitanische Provenienz der Varianten erklärt außerdem, warum die Neufassung ausschließlich in Neapel kopiert worden ist. Unter den neapolitanischen Kopien des Autographs verdient die aus dem Fondo Capece-Minutolo¹⁷ besondere Beachtung. Dieses Manuskript enthält nämlich nicht nur das Terzett der Scene Livornese, sondern auch das Duett „*Cara, non dubitar*“. Eine Prüfung der Folien des Manuskripts zeigt aber, daß es ursprünglich eine genaue Kopie der Neufassung war und erst später mit dem Duett versehen worden ist, was jene weitere Umstellung von Nummern zur Folge hatte. Das Manuskript Fondo Capece-Minutolo repräsentiert daher weder die Version von Wien noch die von Neapel, sondern eine eigene und ziemlich verworrene Fassung, die sicher niemals zur Aufführung gelangte¹⁸. Es ist daher nicht anzunehmen, daß es dieses Manuskript gewesen ist, wie Mondolfi-Bossarelli vorschlägt¹⁹, das die Bühnen Europas mit

16 A. Mondolfi-Bossarelli, op. cit., S. 130.

17 *I-Nc*: Ms. Fondo Capece-Minutolo Coll. 6. 4. 23-24.

18 Die Reihenfolge der Nummern und Szenen lautet: Sinfonie – Terzett „*Quando è dolce*“ – Rez. „*Adesso non si guarda*“ – Duett „*Cara, non dubitar*“ – Rez. „*Lusinga, no*“ – „*Si replica Duetto*“ [Io ti lascio]: „*Dammi, dammi*“ – Duett „*Io ti lascio*“ – Rez. „*Ecco che qui*“ – etc. Schon aus der Stellung der Wiederholung des Strettoteils von „*Io ti lascio*“ (die wie im Autograph nur mittels Baßlinie auf der Rückseite des Rezitativs „*Lusinga no*“ notiert worden ist), kann man die Verwirrung dieser Fassung erkennen.

19 A. Mondolfi-Bossarelli, op. cit., S. 129-130.

der im Autograph fehlenden Musik zum Duett „*Cara, non dubitar*“ vertraut gemacht oder versorgt hat. Diese Aufgabe ist von Kopien erfüllt worden, die man noch in Wien angefertigt hatte, an Hand des originalen Autographs bevor es in Neapel die heutige Fassung erhielt.

Außer den Divergenzen im Ablauf der vokalen Nummern bringt die Überlieferung des *Matrimonio segreto* noch eine weitere Variante, die kurz behandelt werden muß: die Sinfonie zur Oper. Hier aber liegt der Fall anders. Im Autograph steht die originale Fassung, während die meisten Aufführungspartituren, und auch der Klavierauszug Ricordis, eine spätere Überarbeitung bringen. In der autographen Version verläuft die *D-Dur-Ouvertüre* nach dem gängigen Schema der Sonatenform. Die Exposition bringt einen thematischen Kontrast in der Tonart der Dominante, und eine kurze Durchführung beschäftigt sich unter anderem mit Motiven aus der Schlußgruppe. Die Reprise ist gekürzt, und eine Wiederholung des zweiten Themas in der Grundtonart entfällt. Statt dessen werden neue Motive in die Reprise der Schlußgruppe eingeführt. Die überarbeitete Fassung läuft den gleichen Kurs bis einschließlich Takt 83; danach tritt an Stelle des zweiten Themas eine Phrasengruppe in der Molltonika auf. Diesem Kontrast schließt sich überraschend eine gekürzte Wiederholung des ersten Teils der Exposition an, und darauf die Schlußgruppe, die sowohl Fragmente aus der Urfassung wie auch neues Material enthält. Ähnliche Einschübe kennzeichnen die Durchführung. Nur die Reprise, von Takt 360 bis zum Schluß, entspricht wieder wörtlich der autographen Fassung.

Anna Mondolfi-Bossarelli hat darauf hingewiesen, daß die autographe Fassung der Sinfonie thematische Beziehung zu Mozarts *Figaro-Ouvertüre* und zur *Zauberflöte* erkennen läßt, und sieht darin den Grund für Cimarosas Revision „*da un cripto-Mozart a un non-Mozart*“²⁰. An der Tatsache, daß das zweite Thema der Urfassung fast wörtlich der Phrase „*Der Götterwille mag geschehen*“ aus dem Trio zwischen Pamino, Tamino und Sarastro aus dem zweiten Akt der *Zauberflöte* entspricht²¹, ist nicht zu rütteln, auch nicht daran, daß dieses Thema in der Neufassung verschwindet. Es lassen sich jedoch keine Anhaltspunkte finden, die für eine Entstehung der Revision in Wien sprechen. Dort also, wo man sich an den Reminiszenzen hätte stören können, ist nur die Urfassung mit ihren „Mozart-Nachklängen“ gespielt worden. Kaiser Leopold II. hat die Änderung nicht veranlaßt. Die zur Verfügung stehenden Fakten sprechen für sich selbst. Die originale Sinfonie verblieb im Autograph und ist in allen frühen Abschriften der Oper zu finden²², auch im ersten Druck der Ouvertüre durch Luigi Marescalchi in Neapel, für „*Cembalo o Piano-forte*“ bearbeitet²³. Die Neufassung taucht erst in Manuskripten auf, die kurz vor der Jahrhundertwende angefertigt worden sind. Nach 1800

20 Ibid., S. 129.

21 Ibid., S. 125. Es sei hier darauf hingewiesen, daß Mozart selbst diese Phrase „entlehnt“ hat: aus seinem eigenen Klarinetten-Quintett in *A-Dur* (KV 581), Takt 42 ff., Thema in der Dominanttonart.

22 Z. B. Sächsische Landesbibliothek Dresden: Ms. 3556/f/18, und in *I-Nc*: Ms. Fondo Capece-Minutolo Coll. 6. 4. 23; Ms. Coll. 25. 3. 18; Ms. Coll. 25. 3. 20.

23 *I-Nc*: Coll. M. S. 1026.

erscheint sie dann ohne Ausnahme in allen Kopien der Oper²⁴. Man möchte vermuten, daß es der internationale Erfolg des *Matrimonio segreto* war, der Cimarosa dazu bewegt hat, seine allen Anzeichen nach in Eile komponierte Ouvertüre durch eine neue Version zu ersetzen. Die Reminiszenzen an die Entstehung der Sinfonie in Wien entfielen, und eine viel sorgfältiger durchgearbeitete Fassung entstand, die mit strafferer Rhythmik, prägnanteren Motiven, und einer individuellen Struktur dem schnellen Wechsel in Stimmung und Aktion der Oper ebenbürtig ist.

Es ist zusammenzufassen: Auf Grund der gesammelten Indizien kann es als bewiesen gelten, daß die Varianten in Cimarosas autographen Partitur zu *Il matrimonio segreto* nicht in Wien, sondern erst in Neapel entstanden sind. Im Autograph, so wie es erhalten ist, hielt sich also selbst ein „matrimonio segreto“ verborgen, eine „heimlich geschlossene Ehe“ zwischen der originalen Wiener Fassung und den Anforderungen des für die Erstaufführung in Neapel bearbeiteten Librettos. Mit der Enthüllung des Geheimnisses, mit der Lösung aller Probleme und Konflikte sollte man nun in das Ensemblefinale der Oper einstimmen, das versichert: „*Oh, che gioia, che piacere! Già contenti tutti siamo!*“

24 Z. B. aus dem späten 18. Jahrhundert: die Partitur aus der Kollektion Lobkowitz im National Museum Prag (Hudební oddělení národního muzea). Das Titelblatt der aus drei Bänden bestehenden Partitur trägt den Vermerk „*In Wien bey Lukowatij, Peters Platz No. 614 im Hof im dritten Stock*“. In der Sächsischen Landesbibliothek, die Partitur Ms. 3556/F/17. Zu Kopien des frühen 19. Jahrhunderts gehören: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung, Sign. OA-207 (aus dem Archiv des früheren Kaiserl. Hoftheaters), und in *I-Nc*: Ediz. Imbault a Coll. 10. 3. 13; Coll. 23. 7. 5.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, stained paper. At the top, the title "Adesso non si guarda" is written in a large, decorative hand. Below it, the word "Scena I" is written. The score consists of four staves of music. The first staff is for the Soprano, with the name "Scenista, Ladini" written to the left. The lyrics for the first staff are "A questo non si guarda alla Nafetta, Duetto di". The second staff is for the Alto, with the name "Alto, Marchese" written to the left. The lyrics for the second staff are "Già l'avevo detto di un Carboncetto di Nimo. che". The third staff is for the Tenore, with the name "Tenore, Cavallina" written to the left. The lyrics for the third staff are "Della Vedova di un certo qual bel Caffè". The fourth staff is for the Bass, with the name "Basso, Infantino" written to the left. The lyrics for the fourth staff are "Se vo' intanto veder di vi don Scherzo del Conte Robinson. Sapete quanto". The page is numbered "34" in the bottom right corner.

Il matrimonio segreto, Autograph, Neapel (S. 34). Rezitativ „Adesso non si guarda” Handschrift des neapolitanischen Rezitativschreibers „HX”.

Das exogene Todesmotiv in den Musikdramen Richard Wagners

von Frits Noske, Amsterdam

In einer Studie über Wagners Leitmotivik nimmt Carl Dahlhaus Stellung gegen die Behauptung Curt von Westernhagens, eine gewisse Phrase aus den Skizzen zu *Siegfrieds Tod* sei als Vorform des Schicksals-Leitmotivs in der *Walküre* zu betrachten¹. Es handelt sich um ein Fragment der Nornenszene (Bsp. 1).

Beispiel 1

1. Norn

Ei-nen Wurm zeug-ten die Rie--sen, des
Rin-ges wür-gen-den Hü--ter

Dahlhaus stellt fest, daß diese Phrase kein Leitmotiv sondern einen Topos enthält, und bringt als Argument dazu bei, daß sowohl die melodische Formel (*es-d-f*) als auch die rhythmische Triolenfigur in transponierter Form schon in der Schluß-Szene des *Lohengrin* vorkommen. Leitmotive sind per Definition strukturelle Elemente, die als solche nur innerhalb eines einzelnen Werkes fungieren. Aus diesem Grunde darf man eine musikalische Formel, die in verschiedenen Dramen anzutreffen ist, nicht als Leitmotiv auffassen. Was nun die Figur der Schicksalsfrage im zweiten Akt der *Walküre* anbelangt, so wird ihr Leitmotivcharakter ausschließlich von der ungewöhnlichen Akkordverbindung bestimmt; diese Verbindung unterscheidet sich grundsätzlich von der Harmonik der Nornenszene und des *Lohengrin*-Fragments².

1 C. Dahlhaus, *Zur Geschichte der Leitmotivik bei Richard Wagner*, in: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, Regensburg 1970 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 23), S. 33-34; C. von Westernhagen, *Vom Holländer zum Parsifal*, Zürich 1962, S. 42 ff.

2 Vgl. W. Breig, *Das Schicksalskunde-Motiv im „Ring des Nibelungen“*, Versuch einer harmonischen Analyse, in: *Das Drama Richard Wagners*, S. 223-234.

Die Argumentation von Dahlhaus ist durchaus überzeugend. Eine andere Frage ist, ob man die Motive aus *Siegfrieds Tod* und *Lohengrin* ohne weiteres als Topoi bezeichnen kann. Diese Frage scheint zwar eine rein terminologische zu sein, ist es im Grunde aber nicht. Es handelt sich nämlich um zwei von einander unabhängige Figuren, eine melodische (fallende Sekunde, steigende Terz) und eine rhythmische (schnelle Triole von einer längeren Note gefolgt). Obwohl beide Formeln im Rahmen der Oper eine lange Vorgeschichte aufweisen, die bis in das 17. Jahrhundert zurückgeht, haben sie doch nur eine Eigenschaft gemein: es sind *exogene* Motive, welche, im Gegensatz zu den *endogenen* Leitmotiven, von aufeinanderfolgenden Generationen überliefert wurden. Die Verbindung beider Figuren wird von der Geschichte nicht bestätigt. Im Laufe der Jahrhunderte treten sie gesondert auf, und das gilt im allgemeinen auch für Wagner: die erwähnten Beispiele sind Ausnahmefälle. Der wesentliche Unterschied zwischen den Figuren ist jedoch semiotischer Art. Während die melodische Formel seit Monteverdi grundsätzlich in jeder denkbaren Situation angewendet werden kann, weist das rhythmische Motiv unter gewissen Voraussetzungen auf ein bestimmtes Designat hin. Wenn wir nun beide Figuren als Topoi bezeichnen, und zwar auf Grund der Definition des Quintilianus (*argumentorum sedes*)³, so soll doch der rein formale Topos von dem Inhaltstopos unterschieden werden.

Gegenstand dieses Aufsatzes ist Wagners Anwendung des rhythmischen Inhaltstopos. Es handelt sich hier um einen Zeichenträger, dessen Designat der Begriff des Todes ist, und zwar mehr oder weniger in Verbindung mit der Idee des Schicksals. Man trifft ihn in drei Varianten an, die mit Hilfe der klassisch-metrischen Terminologie folgendermaßen bezeichnet werden können (Bsp. 2).

Beispiel 2

A  (Anapäst)

B  (doppelter aufgelöster Jambus)

C  (Paeon)

Der Topos ist eine rein rhythmische Figur, deren Noten alle auf derselben Tonhöhe gespielt werden. Obwohl der Akzent meistens auf die letzte Note fällt, gibt es vornehmlich in Opern des 19. Jahrhunderts Stellen, wo die Anfangsnote betont wird. Die Notation ist selbstverständlich vom Tempo abhängig.

In einem anderen Kontext habe ich die Geschichte dieses Topos, insoweit die mir zur Verfügung stehenden Quellen dies ermöglichten, skizziert und seine Anwendung in den Opern von Giuseppe Verdi eingehend beschrieben⁴. Obwohl

³ Vgl. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern–München ⁶/1967, S. 79. Das Zitat des Quintilianus ist seiner *Institutio Oratoria*, V, 10, 20 entnommen.

⁴ Fr. Noske, *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague 1977, S. 171–214.

dieser historische Überblick gewiß noch manche Ergänzung und Verbesserung bedürfte, sei hier zum näheren Verständnis der Wagnerschen Praxis doch einiges vorausgeschickt.

Der Topos stammt wahrscheinlich aus Trommelsignalen bei alten Begräbnis- oder Hinrichtungsritualen. Eine frequente Anwendung in der Oper findet sich erst seit den letzten Dezennien des 17. Jahrhunderts und zwar in Frankreich. Die Komponisten der *tragédie lyrique*, namentlich Lully und Rameau, benützen die Varianten A und C fast ausnahmslos für Situationen mit expliziter Todeskonnotation. Ihre Funktion ist, besonders in Ritualszenen, vorläufig noch illustrierend. Gluck und seine italienischen Nachfolger (Sacchini, Salieri) werten die Möglichkeiten einer mehr variablen Orchestration aus, z. B. in *Alceste* (III, 4), wo die Posaune bei Charons Worten Variante A spielt. Während der Revolution und des napoleonischen Zeitalters tritt der Todestopos häufiger auf als vorher. Das hängt nicht nur mit der realistischen Stoffwahl zusammen, sondern auch mit dem Verschwinden des „Verbots“ eines tragischen Ausgangs. Die Variante B, wahrscheinlich von den Italienern eingeführt, wird von nun an auch oft verwendet. Die Funktion des Topos ist nicht mehr wie früher fast ausschließlich illustrierend, sondern je nach der Situation auch prospektiv oder retrospektiv. Charakteristische Beispiele bieten die Opern von Cherubini, Spontini und Lesueur. In Italien sind es Paër (*Camilla*) und Simon Mayr (*Ginevra di Scozia* und *Medea in Corinto*), die das Motiv auf verschiedene Weise benützen.

Während der Restauration und der Epoche Louis-Philippes (1815-1848) beschränken die französischen Komponisten allmählich die Anwendung der Todesfigur. Trotzdem behält sie in den Opern von Meyerbeer, Berlioz und Halévy ihre dramatische Funktion. Dagegen degeneriert in Italien die Tradition zum Klischee. Donizetti, Bellini, Mercadante und Pacini zeigen eine Vorliebe für die Variante B; man trifft sie öfters als ostinate Figur in der tragischen Schluß-Szene an. Dieses Verfahren ist zwar besonders wirkungsvoll in der *scena ultima* von *Norma*, entartet aber bei kleineren Meistern, wie z. B. Pacini, der im letzten Finale seiner *Saffo* das Todesmotiv nicht weniger als 117 Mal hören läßt.

Verdis Einstellung der Konvention gegenüber ist in seinen frühesten Opern ziemlich zurückhaltend, und nach *I Lombardi* (1843) verschwindet die Todesfigur fast ganz aus seinen Partituren. Erst in *Macbeth* (1847) treffen wir den Topos wieder häufig an, und zwar in einer sehr persönlichen Weise angewendet: die Motive geben die unausgesprochenen Gedanken der dramatis personae wieder. Da von einem Einfluß Verdis auf Wagner kaum die Rede sein kann, erübrigt sich im Rahmen dieses Aufsatzes eine Besprechung des vielseitigen und wirkungsvollen Gebrauchs der „figurazione della morte“ von *Macbeth* bis *Falstaff*. Es sei nur erwähnt, daß nicht selten ganze Szenen strukturell von dem Topos beherrscht werden, wie z. B. die Ulrica-Szene im ersten Akt des *Ballo in maschera* und der Dialog zwischen Philipp II. und dem Großinquisitor in *Don Carlos*. Besonders ingeniös ist in der Gerichtsszene in *Aida* die musikalische Anwendung der anapästischen Skandierung des Namens Radames, sowie in der zweiten Fassung von *Simon Boccanegra* die Ankündigung eines Mordes in einem Moment, wo der zukünftige Mörder noch der Freund seines Opfers ist (das Paukensolo im ersten Akt bei den Worten Amelias

„*Non sono una Grimaldi*“). Für eine detaillierte Besprechung dieser und vieler anderer Beispiele sei auf das oben erwähnte Buch verwiesen⁵.

Die Todesfigur erscheint nicht nur in der Oper, sondern auch im Requiem (z. B. bei Gilles, Cherubini, Berlioz und Verdi). Selbstverständlich handelt es sich bei dieser Gattung meistens um Textillustration im *Dies Irae*. Obwohl in der Seelenmesse die Möglichkeit zur variablen Anwendung des Topos viel geringer ist als im Drama, zeigen die Komponisten auch hier ihren erfinderischen Geist. So verbindet Cherubini in seinem c-moll-Requiem die Variante B mit Tonmalerei (Text: „*ne cadant in obscurum*“).

Seit der französischen Revolution machen viele Opernkomponisten einen dramatisch wirkungsvollen Gebrauch von der potenziellen Ambiguität, die in dem Topos beschlossen liegt. Variante A kann auch als Kriegsmotiv verwendet werden; B als Ausdruck von Angst, indem sie als eine klangliche Wiedergabe des Zitterns aufgefaßt werden kann; schließlich C als Symbol des Erhabenen, der Majestät, z. B. bei einer Zeremonie oder Feier. Diese Mehrdeutigkeit wird nun so ausgenutzt, daß letztgenannte Designate sich unmittelbar auf die einschlägige Situation beziehen lassen, während die Todeskonnotation auf den tragischen Ausgang der Handlung hinweist. Auf diese Weise wird das Motiv sowohl „illustrierend“ als auch „antizipierend“ angewendet. Für unzweideutige Zwecke benützt man Unterschiede in Tonfarbe und Dynamik. Leise Paukenmotive weisen fast immer auf die Begriffe „Schicksal“ und „Tod“ hin, und auch die Posaune, deren Klang sich im 19. Jahrhundert nicht mehr wie vorher ausschließlich auf das Übernatürliche bezieht, wird zu diesem Zweck verwendet. Laute Trompetenmotive (Varianten A und C) haben dagegen nur selten eine eindeutige Todeskonnotation. Die Streicher fungieren mittels der Variante B häufig als Zeichenträger für Drohung oder Todesangst.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts erscheint die Todesfigur nur äußerst selten in deutschen Partituren. Zuweilen trifft man sie in der Seelenmesse an. In Mozarts *Requiem* begleitet die von der Pauke gespielte Variante B den Anfang des *Sanctus-Chorsatzes*⁶, und in dem ebenfalls unvollendeten *B-Dur-Requiem* von Michael Haydn wird das *Dies irae* völlig von der Variante C beherrscht. Dagegen fehlt der Topos fast gänzlich in der deutschsprachigen Oper. Praktische Faktoren spielten dabei zweifellos eine Rolle: die Herrschaft der *opera seria*, welche die Lebensfähigkeit einer „tragischen“ deutschen Operngattung verhindert, und die Konvention des gesprochenen Dialogs im Singspiel. Obwohl diese hemmenden Faktoren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kaum noch zählen, bleibt das Vorhandensein der Figur auch in der deutschen romantischen Oper noch immer eine Ausnahme, wie z. B. die Todesverkündigung im ersten Finale von *Jessonda* (Variante C in der Pauke). Aus dem Mangel einer Tradition darf man übrigens nicht schließen, daß der Topos in Deutschland unbekannt gewesen sei. Französische und italienische Opern wurden auf allen Bühnen häufig aufgeführt, und es steht wohl fest, daß Wagners Kenntnis der Todesfigur schon aus seinen frühesten Jahren stammt.

5 Vgl. Anm. 4.

6 Die Frage, ob dieser Satz von Mozart stammt, ist in diesem Zusammenhang irrelevant.

*

Bereits in seinem ersten musikdramatischen Versuch, dem *Hochzeit*-Fragment, verwendet der neunzehnjährige Wagner den Topos, und zwar in einer höchst konventionellen Weise. Das Rezitativ in der Introduction enthält eine Stelle, wo die Streicher einen Ausruf des Cadolt („*Verrat?*“) mit der Variante B betonen. Diese Anspielung auf Todesgefahr ist zweifellos der italienischen Praxis entnommen. Viel interessanter ist die Anwendung der Figur in den *Feen* (1833). Es handelt sich um den dramatischen Höhepunkt des ersten Finales:

<i>„Ada</i>	<i>Was Du auch morgen sehen magst, was Dir für Unheil auch begegne, was Dich für Schrecken auch bedrohen, o Arindal, o Arindal, lass' nimmer Dich so weit verleiten, mich, deine Gattin, zu verfluchen!</i>
<i>Arindal</i>	<i>Was höre ich, Du spottest mein?</i>
<i>Ada</i>	<i>Sei standhaft denn und schwöre mir's, ach schwöre nicht!</i>
<i>Arindal</i>	<i>Ich schwöre Dir's!</i>

<i>Ada</i> <i>Weh' mir, er hat geschworen!</i> “

Unmittelbar darauf folgt ein Adagio, das von einem Paukensolo eingeleitet wird (Bsp. 3).

Beispiel 3

Adagio



Dieses Todesmotiv weist auf eine Szene im zweiten Finale hin. Dort erprobt die Fee Ada die Standhaftigkeit ihres Gatten, indem sie seine Kinder in einen Feuerschlund wirft und sein Heer vernichtet. Arindal unterliegt dieser Probe, und demzufolge werden die Geliebten für ewig getrennt⁷.

Der Topos weist an dieser Stelle nicht auf den Tod im eigentlichen Sinne hin – nachdem Arindal seine Gattin verflucht hat, erscheinen die Kinder wieder frisch und gesund auf der Bühne –, sondern auf die endgültige Trennung. Auch die formale Gestalt der Figur enthält einen bemerkenswerten persönlichen Zug. Die zwei Achtelnoten am Anfang stellen ein sekundäres Motiv dar, das mit der Variante C verbunden wird. Es wird sich erweisen, daß sowohl dieses Sekundärmotiv – ein „Spondeus“ – als auch die erweiterte Bedeutung des Topos in mehreren späteren Opern Wagners eine wichtige Rolle spielt.

⁷ Der Ausdruck „für ewig“ gilt nur für die Situation im 2. Akt. Am Ende des Dramas werden die Geliebten mit Hilfe der Zauberkunst Gromas wieder vereint.

Obwohl Wagner in seiner *Rienzi*-Partitur mit kriegerischen Anapästten nicht gerade sparsam umging, enthält sie jedoch nur ein einziges Beispiel der Todesfigur, nämlich die von der Pauke gespielte Variante C zu Anfang des zweiten Finales. Merkwürdigerweise leitet dieses Motiv eine Jubelfeier ein, weist aber deutlich auf das Attentat des Orsini hin, das allerdings erst nach dem Ballett verübt wird.

Im *Fliegenden Holländer* taucht zum ersten Mal eine Grundidee im Gesamtwerk Wagners auf: Erlösung durch den Tod. Senta opfert ihr Leben, damit der Holländer seine Sterblichkeit wiedererlange. Ihr gemeinsames Ende wird schon bei der ersten Begegnung im zweiten Finale dramatisch besonders wirkungsvoll angekündigt. In dem Moment, als der Holländer an der Tür erscheint, bricht Senta ihren Monolog in der Mitte eines Satzes ab, und es folgt nach einer langen Fermate ein Paukensolo (Bsp. 4)⁸.

Beispiel 4

Moderato

Solo

(Streicher)

Die Passage enthält nicht nur die Variante C, sondern auch ein zweites Sekundärmotiv, das mit dem eigentlichen Topos verbunden wird. Diese „punktierte Figur“ (deren Punkt hier so wie auch öfters in späteren Opern durch eine Pause ersetzt ist) stellt, ebenso wie der „Spondeus“ in den *Feen*, einen individuellen Zug in Wagners Anwendung des Topos dar. Weitere Todesfiguren erscheinen in der Arie des Daland und zwar in bedeutungsvollem Widerspruch mit dem Text („*Doch. . . Keines spricht? . . . Sollt' ich hier lästig sein?*“). Auch das darauffolgende Duett (Holländer-Senta) enthält diese Motive⁹. Schließlich seien noch die wiederholten

8 „Bei seinem ersten Auftreten vor Senta im zweiten Akte erscheint der Holländer in seiner äußeren Haltung wieder durchaus ruhig und feierlich: all' seine leidenschaftlichen Empfindungen sind mit straffer Spannung in sein Inneres zurückgedrängt. Während der langen Dauer der ersten Fermate bleibt er regungslos unter der Thüre stehen; mit dem Eintritte des Paukensolo's schreitet er langsam nach dem Vordergrunde; mit dem achten Takte dieses Solo's hält er an; (. . .) während der darauf folgenden drei Takte der Pauke schreitet der Holländer dann vollends bis in den äußersten Vordergrund zur Seite vor, wo er nun während des Folgenden regungslos stehen bleibt, sein Auge unverwandt auf Senta gerichtet“ (R. Wagner, *Bemerkungen zur Aufführung der Oper „Der fliegende Holländer“*, GS, Leipzig 3/1898, Bd. V, S. 164-165).

9 „Mit den zwei Takten des Paukensolo's vor dem folgenden Tempo E-moll rührt sich erst

Anapäste in der Begleitung des norwegischen Matrosenchores im dritten Akt erwähnt. Ihre Notation unterscheidet sich von der üblichen, indem die Anfangsnoten als doppelter Vorschlag geschrieben sind; man trifft sie bei keinem anderen Komponisten an, deshalb muß sie als eine Eigenart Wagners bezeichnet werden.

Die Paukentriolen im zweiten Akt des *Tannhäuser* haben wohl nur zeremonielle Bedeutung, indem sie den Chor der Edelleute („*Freudig begrüßen wir die edle Halle!*“) einleiten und begleiten. Dasselbe gilt natürlich für die Anapäst-Motive, die beim Auftreten der Sänger von den Trompeten auf der Bühne gespielt werden. Auch im übrigen enthält die Partitur keine Todesfiguren, obwohl verschiedene Szenen des dritten Aktes die Gelegenheit dazu böten. In Bezug hierauf fragt man sich, ob Wagner, ebenso wie Verdi, in der Mitte der vierziger Jahre die Gefahr erkannte, sich einer Konvention zu unterwerfen, und sich deswegen von der Anwendung des Topos distanzierte. Wie dem auch sei, im *Lohengrin* (1847) erscheinen die Todesfiguren wieder. Sie unterscheiden sich klar von den formal identischen zeremoniellen Motiven, die auf König Heinrich und die Hochzeitsfeier hinweisen: Während diese von den Trompeten und Hörnern gespielt werden, sind jene meistens den Pauken zugeteilt. Für die hochdramatischen Momente bevorzugt Wagner noch immer die Variante C. Sie betont in der Anfangsszene des ersten Aktes die Anklage (Männerchor: „*Ha, schwere Schuld zieht Telramund!*“) und in der zweiten Szene des dritten Aktes den Tod des brabantischen Grafen. Die letztgenannte Passage ist übrigens zweideutig, indem sie Lohengrins Worte „*Weh, nun ist all unser Glück dahin!*“ begleitet und deshalb nicht nur auf den mißlungenen Mordversuch Telramunds und dessen Tod hinweist, sondern auch auf die verhängnisvolle Frage Elsas und die daraus folgende Trennung der Geliebten. Ein weiteres Beispiel dieser Ambivalenz findet sich in der letzten Szene: das Bratschenmotiv (C), das die Worte des Königs beim Anblick der Leiche Telramunds betont¹⁰, wird kurz danach von der Pauke übernommen und bezieht sich dann auf Elsas Erschütterung (siehe dazu den 2. Chor: „*Wie ist ihr Antlitz trüb und bleiche!*“). Da Telramunds Tod weniger dem eigentlichen Drama als der vordergründigen Fabel dient, muß hier wohl der Begriff der Trennung als das wichtigste der beiden Designate aufgefaßt werden. Ein Argument dazu liefert das Wiedererscheinen der Figur – diesmal als Anapäst – bei der Ankunft des Schwans und dem Abgang Lohengrins.

Wie schwer es auch fällt, *Tristan und Isolde* in einer bestimmten dramatischen Kategorie unterzubringen, so steht doch eines fest: diese Oper ist keine Tragödie. Sie führt zu einem verklärten Ausgang, dem jeder Gedanke an Schuld und Katharsis fehlt. Brangänes Verwechslung von Todes- und Liebestrank ist nicht die ari-

der Holländer, um Senta etwas näher zu treten: mit einer gewissen Befangenheit und traurigen Höflichkeit schreitet er während des kleinen Ritornells einige Schritte nach der Mitte (. . .) Mit dem neunten und zehnten Takte schreitet der Holländer, während des Paukensolo's wieder einen und zwei Schritte näher an Senta heran“ (Ibid., S. 166). Sowohl aus diesem als auch aus dem vorigen Zitat (Anm. 8) erweist sich Wagners Intention: indem der Holländer auf Senta zuschreitet, nähert er sich dem Tod.

¹⁰ Es handelt sich hier um die von Dahlhaus (vgl. Anm. 1) erwähnte Passage.

stotelische *harmartia*, die eine Reihe verhängnisvoller Ereignisse in Gang setzt; Wagner entnahm dieses Handlungsmoment seinen mittelalterlichen Quellen, verwendete es jedoch ohne tragische Implikationen. Tausch und Täuschung dienen lediglich dem Bewußtwerden eines Zustands, dessen Wurzeln, wie sich aus Isolde's Erzählung ergibt, in der Vorgeschichte liegen. Auch der Tod ist in diesem Drama keineswegs das Erzeugnis eines Schicksals, sondern nur die logische Konsequenz einer Beschaffenheit im Schopenhauerschen Sinne, die von Wesen und Sein bedingt ist und deshalb eher positiv als negativ empfunden wird. Vielleicht ist dies der Grund, weshalb Wagner den Doppelbegriff von Tod und Nacht mittels endogener Motive darstellt und den Topos in der eigentlichen dramatischen Substanz keine wesentliche Rolle spielen läßt. Das exogene Todesmotiv erscheint nur im ersten Akt und zwar in Verbindung mit Isolde's Idee der „Sühne“. Hat die Figur hier kaum mehr als eine marginale Funktion, so wird sie doch in einer erstaunlich ingeniösen Weise angewendet.

Die Situation ist die folgende. Brangäne hat die Worte Isolde's („*Ungemint den hehrsten Mann stets nah zu sehen, – wie könnt' ich die Qual bestehen!*“) völlig mißverstanden, indem sie meint, sie bezögen sich auf König Marke. Mit „*geheimnisvoller Vertraulichkeit*“ nähert sie sich ihrer Meisterin und macht eine Anspielung auf den Liebestrank:

*„Kennst du der Mutter
Künste nicht?
Wähnst du, die Alles
klug erwägt,
ohne Rat in fremdes Land
hätt' sie mit dir mich entsandt?“* (I, 3)

Unmittelbar darauf klingt in der Pauke dreimal die Variante B; damit legt Wagner exakt den Moment fest, da Isolde den Einfall bekommt, den Todestrank als Mittel ihrer Erlösung zu benutzen. Die orchestrale Mitteilung geht der textlichen weit voraus: diese folgt erst nach 50 Takten. Den Beweis für die Richtigkeit unserer Interpretation finden wir in der nächsten Szene. Nachdem die irische Prinzessin Tristan zu sich beschieden hat („*Herr Tristan bringe meinen Gruß*“; vorangeht die Variante C mit dem „punktierten“ Sekundärmotiv), folgt ein leidenschaftlicher Dialog mit Brangäne, während dessen Isolde mit bitterer Ironie die obenerwähnten Zeilen wörtlich zitiert. Auch die Musik ist, von leichten Änderungen des Rhythmus und der Instrumentation abgesehen, dieselbe. Der einzige wesentliche Unterschied zwischen den beiden Fragmenten liegt in der Anwendung der Todesfigur: diesmal spielt die Pauke nicht dreimal die Variante B, sondern nur einmal die Variante C. Hieraus können wir schließen, daß wenigstens in diesem Kontext das Motiv B bloß „einen Einfall“ darstellt, C dagegen „einen gefaßten Entschluß“.

Im *Parsifal* assoziiert Wagner den Topos hauptsächlich mit negativen Begriffen; die Motive beziehen sich weniger auf den leiblichen Tod als auf „Entheiligung“ und „Fluch“. Nicht nur die Erinnerung an die Verspottung des Heilands (Kundry, im zweiten Akt), sondern auch das Töten eines Schwans (*Parsifal*, im ersten Akt) wird mittels der Todesfigur als Sakrileg dargestellt. Während der Erzählung des Gurnemanz im ersten Akt betont die Pauke den Fluch, der auf Klingsor ruht („*Titurel, der fromme Held, der kannt' ihn wohl!*“), und dasselbe Motiv bekräftigt

am Ende des zweiten Aktes das Versinken des Schlosses. Auch Amfortas, Kundry und Parsifal tragen jeder für sich eine Schuld; diese wird jedoch im Laufe der Handlung gesühnt. Trotzdem fordert der Fluch des Amfortas ein Opfer, und zwar seinen eigenen Vater:

*„Ihn fällt des Alters tödtende Last,
da den Gral er nicht mehr erschaute.“* (Akt III)

Titurel selbst weist darauf hin; gegen das Ende des ersten Aktes richtet er an seinen Sohn drei Fragen:

*„Mein Sohn Amfortas! Bist du am Amt?
Soll ich den Gral heut' noch erschau'n und leben?
Muß ich sterben, vom Retter ungeleitet?“*

Jede Zeile dieses dreiteiligen rituellen Fragments wird von dem Triolenmotiv (C) gefolgt und somit fungiert der Topos hier als Antwort auf die Fragen. Wagner benützt die Variante C auch an den übrigen erwähnten Stellen. Nur wird im ersten Akt die Erschütterung Parsifals bei der Nachricht des Todes seiner Mutter durch einen Anapäst dargestellt. Auch in diesem Fall folgt die textliche Erklärung erst lange nachher:

*„Wehe! Wehe! Was that ich?
Mutter! Süße, holde Mutter!
Dein Sohn, dein Sohn mußte dich morden?“* (Akt II)

Besonders einleuchtend ist in diesem Drama der klare Unterschied zwischen „subjektiver“ und „objektiver“ Bedeutung des Topos. Diese wird ausschließlich von der Pauke vertreten, mit der Variante C; jene prägt sich dagegen in einer Streicherfigur aus, in der Form der Variante B. Da alle bisher besprochenen Anwendungen der „objektiven“ Kategorie angehören, seien hier nur noch einige Beispiele des „subjektiven“ Gebrauchs erwähnt.

Zu Anfang des zweiten Aktes bildet Klingsor sich ein, er sei mit seiner Zauberkraft Parsifal überlegen:

*„Du da, – kindischer Sproß!
Was auch
Weissagung dir wies, –
fiel'st du in meine Gewalt: –
die Reinheit dir entrissen,
bleib'st du mir zugewiesen!“*

Das zweifach gespielte Motiv B der Violoncelli schildert hier die falsche Illusion des Zauberers. Zwei andere Beispiele beziehen sich auf Kundry; sie wähnt sich mit Unrecht auf ewig verdammt, und deshalb wird sowohl ihr stürmisches Auftreten im ersten Akt als auch ihr Erwachen am Anfang des dritten Aktes von demselben Motiv B begleitet. In allen drei Fällen mildert das von dem Violoncello vertretene „wissende Orchester“¹¹ die implizite Verhängniskonnotation der Todesfigur.

Trotz seiner dramatischen prägnanten Wirkung fungiert in den bisher besprochenen Werken der Topos nirgendwo als ein konstituierendes Moment in der Gesamtstruktur. Ob die Motive nun marginal, wie im *Tristan*, oder zentral, wie im *Holländer*, erscheinen, immer wieder bestätigen sie ihren exogenen Charakter, indem sie un-

11 Der Ausdruck stammt von Thomas Mann.

abhängig von den musikalischen Bauelementen des Dramas angewendet werden. Ganz anders liegen die Verhältnisse im *Ring des Nibelungen*. Hier ist die Todesfigur in die musikdramatische Struktur einbezogen, so wie auch die Leitmotivik in diesem komplexen Drama stärker als in den übrigen Werken Wagners von der Struktur bedingt ist. Es mag kaum verwundern, daß die Todesmotive im *Ring* eine hohe Frequenz aufweisen; spielt doch das Schicksal hier eine entscheidende, musikalisch explizit dargestellte Rolle. Wichtiger als der quantitative Unterschied zu den anderen Opern ist übrigens der qualitative Aspekt. Dieser eignet sich weniger für eine chronologische als für eine systematische Besprechung. Deswegen sollen im folgenden verschiedene Anwendungsarten des Topos untersucht und mit Beispielen aus den vier Partituren erörtert werden.

1. **Musikalische Untermalung.** Im allgemeinen enthält sich Wagner der orchestralen Illustration des Sterbens mittels der Todesfigur. Im *Ring* fand ich nur ein einzelnes Beispiel dieses Verfahrens, und zwar in der *Walküre* (II, 5). Es handelt sich um den Tod des Hunding. Nachdem dieser mit Hilfe Wotans seinen Gegner Siegmund erschlagen hat, wird er von dem obersten Gott mit einer einfachen Gebärde erledigt. Die Todesmotive sind an dieser Stelle schon deshalb unerlässlich, weil die Regieanweisung („*Vor seinem verächtlichen Handwink sinkt Hunding todt zu Boden*“) nicht eindeutig dargestellt werden kann. Hunding hat keine körperliche Verletzung und der Zuschauer könnte denken, er fiele angesichts des Gottes in Ohnmacht. Auch der vorangehende Text Wotans gibt keine klare Auskunft, er ist sogar irreführend: „*Geh' hin Knecht! Kniee vor Fricka!*“ Deswegen fungiert hier der Topos als Vermittler der notwendigen Information.

2. **Bedeutungserweiterung.** Wie sich schon aus der Besprechung verschiedener Opern ergab, verlegt Wagner manchmal die Grenzen des Designats. Eine direkte Beziehung zum Todesbegriff ist jedoch immer nachweisbar. Die Idee der „endgültigen Trennung“ hat mit dem Tod die Idee des „Endes“ gemein (*Die Feen, Lohengrin*); auf die „Entheiligung“ folgt der „Fluch“ und dieser führt zur „ewigen Verdammung“ (*Parsifal*). Auch im *Ring* wird der Topos mit erweiterten Begriffen verbunden. Der Tod eines Gottes stellt überhaupt ein Problem dar, das in sich selbst unlösbar scheint und deshalb die Erweiterung des Designats erfordert. Fasolt, Fafner, Mime, Siegmund und Siegfried, sie sterben alle wie Menschen; dagegen erweist sich der Todesbegriff in bezug auf die Götter lediglich aus den Textwörtern „Untergang“ und „Ende“. Manchmal geschieht dies sogar in einer explizit paradoxen Weise, z. B. „*Der ewigen Götter Ende dämmert da auf*“ (*Götterdämmerung*, Vorspiel, Nornenszene; dazu die Variante C in der Pauke). In diesem Zusammenhang ist auch die Funktion der goldenen Äpfel Freias nicht ganz klar. Zwar machen in der zweiten Szene des *Rheingold* sowohl Fafner als Loge eine Anspielung auf diese Nahrung als notwendige Bedingung für das Leben der Götter; trotzdem weisen an anderer Stelle die Todesfiguren bei den Worten Loges („*Deiner Hand, Donner, entsinkt der Hammer*“) mehr auf den Verlust der ewigen Jugend als auf den eigentlichen Tod hin.

Eine analoge Anwendung findet sich in der letzten Szene der *Walküre*. Wotan hat Brünnhilde ihre Göttlichkeit genommen; logischerweise bedeutet dies, daß

sie einmal sterben muß. Es handelt sich jedoch in dieser Szene nicht um den leiblichen Tod Brünnhildes, sondern um den „Verlust der Unsterblichkeit“, und deswegen darf man wohl annehmen, daß die Todesfigur, die sowohl vor als nach dem chromatischen Schlafmotiv von der Pauke gespielt wird, sich hierauf bezieht. Übrigens schließt diese Interpretation eine zweite, nämlich die einer „endgültigen Trennung“, keineswegs aus. Vater und Tochter werden einander nie wiedersehen. Tatsächlich enthalten die Worte Wotans Anspielungen auf beide Designate: „*Denn so kehrt der Gott sich dir ab, so küßt er die Gottheit von dir*“.

3. **V o r a u s s a g e.** Die Zahl der prospektiv angewandten Todesmotive ist ungewöhnlich groß. Die Figur fungiert als eigentlicher Träger der Voraussage, die das gesamte Drama wie ein roter Faden durchzieht. Zum ersten Mal erscheint der Topos in der Anfangsszene des *Rheingold* und zwar bei den Worten Woglindes:

„Nur wer der Minne
Macht versagt,
nur wer der Liebe
Lust verjagt,
nur der erzielt sich den Zauber,
zum Reif zu zwingen das Gold.“

Zum letzten Mal hören wir ihn im Schlußmonolog Brünnhildes (*Götterdämmerung* II, 3). Aus ihren Worten geht hervor, daß nun endlich die Zeit der Voraussage vorbei ist. Nicht länger ist Wotans Tochter das Spiel des Schicksals, sie hat das Wesentliche des Geschehens erfaßt:

„Mich – mußte
der Reinste verrathen,
daß wissend wurde ein Weib!“

Zwischen diesen zwei Beispielen gibt es eine Menge anderer, die in verschiedenartiger Weise das dramatische Grundthema betonen. Überall wo die vom *Ring* symbolisierte Gier nach Herrschaft und Reichtum sich geltend macht, tauchen die Motive im Orchester auf. Somit weist fast jede Handlung, die mit dem *Ring* zusammenhängt, auf den Ausgang, den Untergang der Götter hin.

Einige Beispiele seien hier erwähnt. Sobald eine von Begierde getriebene Person sich des Ringes bemächtigt hat, erhält sie den Topos als musikalisches Attribut. So kündigt z. B. in der Nibelheimszene des *Rheingold* die Variante A das Auftreten Alberichs an (ausnahmsweise wird hier der Anapäst nicht von der Pauke, sondern vom Becken mit Schwammshlegeln gespielt). Im Gegensatz zu Alberich, Mime, Fasolt und Fafner ist Siegfried nicht von der Gier ergriffen; deshalb fehlt dort, wo er den Ring an seinen Finger steckt, die Todesfigur (*Siegfried* II, 3). Im Moment aber, als er ihn Brünnhilde überreicht, hören wir das Motiv C in der Pauke, und deshalb geschieht, als er auf Hagens Frage wohin er fahre, antwortet: „*Zu Gibich's starkem Sohne*“ (*Götterdämmerung* I, 1). Es sind also nicht Siegfrieds Gedanken, sondern seine verhängnisvollen Taten, die die Todesfigur herbeirufen.

Beim Tod des Riesen Fasolt (*Rheingold*, Szene 4) hat es den Anschein, als habe die Figur eine rein untermalende Funktion; in Wirklichkeit aber beziehen sich die Varianten A und C auf den Mordakt seines Bruders und dessen Raub des Ringes. Der Topos bringt an dieser Stelle zum Ausdruck, daß es sich um ein Glied in einer Kette schicksalsbedingter Ereignisse handelt; dasselbe gilt für den Tod Fafners (*Siegfried* II, 2) und Siegfrieds (*Götterdämmerung* III, 3).

Auf den ersten Blick assoziiert man die Todesfigur in „erzählenden“ Szenen mit einer vergangenen Situation, und ihre Funktion müßte deshalb als eine retrospektive bezeichnet werden. Trotzdem gilt auch in diesen Fällen, daß sie im wesentlichen Voraussage des verhängnisvollen Ausgangs ist. In *Siegfried* (III, 1) klärt Wotan in der Gestalt des Wanderers die Göttin Erda auf über die Bestrafung Brünnhildes und sagt dazu: „*Frommten mir Fragen an sie?*“ Hier bezieht sich das Motiv C nicht auf die verlorene Unsterblichkeit der Walküre, sondern auf die wichtige Tatsache, daß der oberste Gott seine und Erdas Tochter zu befragen versäumte und damit die einzige Möglichkeit, das „rollende Rad“ zu hemmen, ungenutzt ließ. Von nun an ist nichts mehr rückgängig zu machen, der Gang des Geschehens steht fest. Auch die Motive A und C, die die Erzählung Waltrautes in der *Götterdämmerung* (I, 3) begleiten, weisen nicht so sehr auf bestimmte Ereignisse in der Vergangenheit, wie z. B. die Zersplitterung des Speeres, als vielmehr auf die Zukunft, auf das Ende der Götter.

Da die „Menschen“ im Drama sich des unentrinnbaren Schicksals kaum bewußt sind, kann nur das Orchester durch endogene und exogene Motive den wahren Sachverhalt erkennbar machen. Was die Götter anbelangt, so wissen diese zwar mehr, unterschätzen aber die Macht des Schicksals, indem sie es durch Selbstbetrug abzulenken versuchen. Unter ihnen ist nur Erda allwissend; sie jedoch beteiligt sich kaum an der Handlung. Brünnhilde steht in gewisser Hinsicht zwischen Göttern und Menschen. Trotz des Verlustes ihrer Unsterblichkeit behält die Tochter Erdas die Erinnerung an die Zeit, in der sie als freie Walküre bei ihrem Vater Wotan lebte. Damit erklärt sich ihre Ahnung der nahenden Katastrophe (*Siegfried* III, 3):

„*Lachend lass' uns verderben –
lachend zu Grunde geh'n!*“

Hier ist die Voraussage sowohl musikalisch (nämlich durch Motiv A) als auch textlich explizit zum Ausdruck gebracht. In starkem Gegensatz dazu steht die Stelle, an der die Worte Siegfrieds:

„*Eine Lehre lernt' ich leicht:
Brünnhilde's zu gedenken!*“

von der Todesfigur mit scharfer Ironie verneint werden (*Götterdämmerung*, Vorspiel).

4. **Doppelte Bedeutung.** Wie erwähnt, wendeten schon die französischen und italienischen Opernkomponisten die Zweideutigkeit des Topos für dramatische Zwecke an. Wagner übernimmt dieses Verfahren besonders in bezug auf den fundamentalen Widerspruch in Wotans Ideen und Ambitionen: Freiheit und Macht sind wesentlich unvereinbar. Als in der *Walküre* (II, 2) der Gott seine Tochter Brünnhilde aufklärt über den Grund der Aufgabe, Walhall eine Heldenschar zu beschaffen, hören wir im Orchester neben den kriegerischen Anapästen der Bläser dieselben Motive auch in den Pauken. Zweifellos vertreten diese die Stimme des Schicksals, jene dagegen die Illusionen Wotans.

Interessanter noch ist die doppelte Anwendung der Triolenvariante (C) im *Rheingold*. Die zweite Szene beginnt mit einer musikalischen Schilderung der Götterburg. Während Wotan und Fricka noch in Schlaf versunken sind, klingt

in den Tuben das feierliche Walhall-Leitmotiv; dazu kommen Triolenfanfaren, welche die Erhabenheit des Baues betonen. Hier ist durchaus keine Spur von Schicksal und Tod. Auch die Orchesterbegleitung zu den Worten, die Wotan im Traum spricht:

„Der Wonne seligen Saal
bewachen mir Thür und Thor:
Mannes Ehre,
ewige Macht,
ragen zu endlosem Ruhm!“

weist noch keine Konnotation mit dem Schicksal auf. Zwar hört man neben einem Bruchstück des Walhallthemas das melodisch verwandte Ringmotiv, aber der von der Trompete gespielte Topos bezieht sich zweifellos nur auf die Pracht und Majestät der Burg. Weder Wotan noch die anderen Götter wissen von dem Raub des Goldes; vom Schicksal noch unberührt, ergötzen sie sich an dem Anblick ihres zukünftigen Wohnsitzes.

Betrachten wir nun das Ende der vierten Szene. Vieles ist inzwischen geschehen: Alberich hat seinen Fluch ausgesprochen, Freia ist erlöst und damit ist die Jugend der Götter gewährleistet, der Ring hat sein erstes Opfer gefordert. Der Kauf ist aber geschlossen, und nachdem Donner und Froh den Nebel beseitigt und die Regenbogenbrücke hergestellt haben, erscheint die Burg in ihrer vollen Pracht wieder. Die Tuben spielen das Walhallthema, die Trompeten die Triolenmotive, und es scheint, als folge nun eine Reprise des Anfangs der zweiten Szene (auch die Tonart *Des*-dur ist dieselbe). Aber schon bald schmettern die Trompeten nicht mehr so grell, das Motiv erscheint in tieferen Lagen und erhält, von den Hörnern und Posaunen übernommen, eine dumpfere Klangfarbe. Als schließlich die Götter auf die Burg zuschreiten, hören wir in der Begleitung der Worte Loges:

„Ihrem Ende eilen sie zu,
die so stark im Bestehen sich wähen!“

das Motiv zum erstenmal als Paukensolo¹². In kurzer Zeit hat die Formel ihr Designat geändert: vom Ausdruck des Erhabenen ist sie zum Zeichen des Untergangs geworden. Unter Benützung der doppelten Bedeutung eines bestimmten Motives hat Wagner zwei verschiedene Szenen sowohl musikalisch als dramatisch eng miteinander verbunden und damit die strukturelle Einheit des Dramas verstärkt.

5. Integration von Topos und Leitmotiv. Bei der Mehrzahl der erwähnten Beispiele tritt die Todesfigur in Verbindung mit verschiedenen Leitmotiven auf; das gilt besonders für diejenigen Stellen, wo sie den dramatischen Ausgang vorwegnimmt. Woglinde singt ihren Text in der Anfangsszene des *Rheingold* auf die sogenannte Melodie der Liebesentsagung; die zitierten Worte Brünnhildes in der Schluß-Szene der *Götterdämmerung* werden von dem Motiv der Schicksalsfrage begleitet. In ähnlicher Weise verbindet sich die Todesformel mit anderen musikalisch-semantischen Elementen, wie z. B. den Motiven der Goldherrschaft, des Ringes, des Unmuts Wotans, des Fluches, der Nibelungenrache,

12 Auch während der darauffolgenden Klage der Rheintöchter erklingt das Motiv der Pauken.

usw. Allein schon daraus erweist sie sich als wesentlich für die Gesamtstruktur des Dramas. Trotzdem behaupten in diesen Beispielen sowohl Topos als Leitmotiv ihre Selbständigkeit, und zwar insofern, als sie verschiedenen Orchesterstimmen zugeteilt und deshalb immer deutlich erkennbar sind. Obwohl dramatisch verbunden, werden beide Motive, das exogene und das endogene, formal unabhängig von einander dargestellt.

Die vollständige Integration von Topos und Leitmotiv erfordert logischerweise den Verzicht auf diese formale Unabhängigkeit. Da die Todesfigur bereits außerhalb des Dramas existiert und sich überdies kaum ändern läßt, ist sie dasjenige Element, aus dem die Leitmotive hervorgehen. Dennoch scheint es, und zwar nicht nur beim Hören, sondern auch beim Studium der Partitur, als geschehe gerade das Umgekehrte. Das Leitmotiv tritt in einer gewissen Situation zum erstenmal auf, wiederholt sich mehrfach, und läßt sich bald mit Hilfe der textlichen und visuellen Information semantisch deuten. Erst dann wird klar, daß das Motiv eine oder sogar mehrere Varianten des Topos in sich birgt. Vom dramatischen Standpunkt her ist diese Darstellungsart selbstverständlich die wirkungsvollste. Die Tatsache, daß der Topos das ältere der beiden Elemente ist und somit das Leitmotiv erzeugt haben muß, ist in diesem Zusammenhang völlig unwichtig. Nur das gilt, was wir hören und erleben.

Das einfachste Beispiel einer derartigen Integration ist die Behandlung des Leitmotives der Riesen. Man begegnet diesem Motiv in verschiedenen Gestalten, die jedoch alle eine punktierte Figur als gemeinsamen Nenner aufweisen. Diese Figur ist identisch mit dem zweiten Sekundärmotiv, das, wie schon früher erwähnt, öfters zusammen mit einer Variante des eigentlichen Topos auftritt und diese dabei überschneidet. Allerdings enthält das Riesenmotiv ohne die eigentliche Todesfigur überhaupt keine Konnotation mit irgendeinem Verhängnis; diese wird erst durch Hinzufügung einer der drei Varianten, z. B. eines Anapästes, gewonnen. Während beim Tod des Riesen Fasolt (*Rheingold*, Szene 4) Leitmotiv und Topos noch gesondert auftreten, sind sie bei den Worten des sterbenden Fafner (*Siegfried II*, 2) zu einem einzigen Element verschmolzen (Bsp. 5).

Beispiel 5



Das Hunding-Motiv (*Walküre*, I, 1) ist in der Wagner-Literatur immer wieder als eine treffende Charakteristik des Gatten Sieglindes beschrieben worden, indem es seine finstere, brutal-herrische Natur betone¹³. Hier drängt sich die grundsätzliche Frage auf: Kann ein isoliertes musikalisches Element, insofern es sich nicht um ein ikonisches Zeichen (wie z. B. Wotans Speermotiv) oder einen Topos handelt, überhaupt etwas rational Greifbares darstellen? Selbstverständlich erscheint das Hunding-Motiv im Rahmen des dramatischen Vorgangs durchaus nicht isoliert:

¹³ Vgl. z. B. M. Chop, *Die Walküre*, Leipzig o. J., S. 27 (Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst, Bd. 10); E. Newman, *The Wagner Operas*, New York 1963, S. 498.

Wir sehen den Mann auf der Bühne und verstehen seine Worte. Aber das ist gerade der Grund, weshalb man in die formale Gestalt des Motivs eine Deutung hineininterpretiert, die lediglich durch fortwährende Konnotation mit bestimmten Handlungsmomenten erreicht ist. Dies ist um so merkwürdiger, weil im vorliegenden Fall die Gelegenheit sich tatsächlich darbietet, das betreffende musikalische Element auf Grund objektiver Argumente semantisch zu deuten. In der ursprünglichen, melodischen Gestalt des Hunding-Motivs spürt man nämlich schon die Variante A des Topos, sowie auch die beiden Sekundärmotive (Bsp. 6a). Noch deutlicher zeigt sich dies an der Stelle, wo das Leitmotiv eine rein rhythmische Form annimmt; dabei erscheint nun auch die Triolenvariante (Bsp. 6b).

Beispiel 6

(a) Tb. *ff*

(b) *p*

In der fünften Szene des zweiten Aktes wird nun diese rhythmische Version nicht nur von der Pauke, sondern auch vom Stierhorn (auf der Bühne) übernommen und damit hat sich das Leitmotiv in eine unzweideutige Todesfigur verwandelt. Der Unterschied mit dem vorigen Beispiel ist klar: während das Riesenmotiv an sich „neutral“ ist, ist im Hunding-Motiv schon bei seinem ersten Erscheinen das Symbol von Siegmunds Tod mitenthalten.

Nachdem Hagen seinen Speer in Siegfrieds Rücken gestoßen hat, erscheint im Orchester ein Motiv, das mit dem Tod des Helden zusammenhängt: das sogenannte Trauermotiv (*Götterdämmerung* III, 2; Bsp. 7a). Im Gegensatz zum Hunding-Leitmotiv stellt man hier nur eine geringe Verwandtschaft mit der Todesfigur fest; der am Anfang stehende „Spondeus“ entspricht bei seiner Wiederholung eher der metrischen Formel eines Jambus. Als aber das Motiv rhythmisch von der Pauke übernommen wird, zeigt sich die Todeskonnotation schon deutlicher (Bsp. 7b). Unmittelbar darauf erscheint es in seiner nackten Gestalt, d. h. in der Form unseres Topos (Bsp. 7c).

Beispiel 7

(a) Pos., Str. *ff* Str. *ff*

(b) Pauke *p*



Die Todesfigur tritt an dieser Stelle mit ihrem alten Gefährten, dem Motiv der Schicksalsfrage auf. Damit ist aber ihre Entwicklung noch nicht zu Ende. Im Augenblick, als Siegfried stirbt, erscheint das Leitmotiv wieder in der Form des Beispiels 7b, und in der darauffolgenden Trauermusik tritt es sowohl in seiner melodischen als in seiner rhythmischen Gestalt auf. Während diese unverändert auf die Katastrophe hinweist, wird jene besonders flexibel angewendet; sie begleitet sogar die Erinnerung an Siegfrieds Abstammung, seine Heldentaten und seine Liebe zu Brünnhilde. Trotzdem wird die Trauermusik von der Idee des verhängnisvollen Todes beherrscht, denn von dem Augenblick an, da man im Kern des Leitmotivs den Topos gespürt hat, kann man sich ihrer Bedeutung kaum mehr entziehen. Besonders interessant an diesem Beispiel ist die Tatsache, daß sowohl das endogene wie das exogene Element sich in der Form eines musikalischen Parameters mit dem Begriff des Todes verbindet. Vereinfacht formuliert könnte man sagen, die Melodie beziehe sich auf den leiblichen Tod Siegfrieds, der Rhythmus auf den Tod als Verhängnis.

*

Fassen wir die Ergebnisse dieser Studie kurz zusammen. Obwohl Wagner der Todesfigur zwei Sekundärmotive zufügt, hat er doch ihre formale Gestalt kaum geändert. Ein Topos ist nun einmal ein traditionsgebundenes Element, das im Gegensatz zu einem Leitmotiv nur eine sehr geringe Variabilitätsmarke aufweist. Andererseits aber bietet die exogene Figur gegenüber der endogenen dem Komponisten die Gelegenheit, seine Intention auf der Stelle erkennbar zu machen: das Designat ist dem Zuhörer ja schon im voraus bekannt. Es unterliegt keinem Zweifel, daß zur Zeit Wagners das Publikum die Bedeutung des Paukensolos an der Stelle, als der Holländer und Senta sich zum ersten Mal begegnen, sofort verstanden hat. Die Frage, ob das auch heutzutage noch zutrifft, läßt sich nicht ohne weiteres verneinen. Jedenfalls steht fest, daß der Topos keineswegs aus der gegenwärtigen Praxis verschwunden ist; nur trifft man ihn in anderen Gattungen an. So machen z. B. die Verfasser amerikanischer Filmmusik einen häufigen Gebrauch von der traditionellen Figur, besonders in Kriminalfilmen.

Einen kleinen, jedoch bedeutenden Unterschied zwischen der Anwendungsart Wagners und der Praxis seiner italienischen Zeitgenossen gibt es in der Instrumentation. Während Donizetti, Mercadante und Verdi neben der Pauke auch die Posaune als selbständige Zeichenträger des exogenen Todesmotivs anwenden, beschränkt der Komponist der Tetralogie sich hauptsächlich auf das Schlaginstrument. Posaunen und Tuben werden von Wagner für sehr verschiedene Zwecke benutzt, nicht zuletzt als Mittel zum Ausdruck einer freudvollen, feierlichen Atmosphäre. Dagegen herrscht in Italien noch die alte Tradition, die Posaune vornehmlich als Symbol des Religiösen bzw. der Kirche aufzufassen und sie als

solche auch in der Oper zu verwenden. Bekanntlich hat bei Verdi der Begriff des Todes oft eine religiöse Nebenbedeutung; daraus erklärt sich die Rolle der Posaune als diesbezüglicher Zeichenträger.

Diese formale Differenzierung hängt übrigens mit dem viel größeren Unterschied in Bezug auf Bedeutung und Funktion des Topos zusammen. Wagners Dramen liegen primär Ideen zugrunde. Fragen über Schicksal und Sterblichkeit spürt man schon in seinem wichtigsten Jugendwerk, den *Feen*; deutlicher zeigt sich dies im *Holländer*, und im *Ring* kommen dazu noch die Fragen des Willens, der Macht und der Freiheit. Der Schicksalsbegriff steht bei Wagner im Zentrum und fungiert, jedenfalls im *Ring*, als grundlegendes dramatisches Element, Grundlage für Verdis Dramen dagegen sind menschliche Charaktere und Situationen. Zwar spielt auch bei ihm das Schicksal eine wichtige Rolle; es wird jedoch nicht als primärer Faktor dargestellt, sondern als Ausfluß des Konfliktes zwischen gesellschaftlicher Konvention und menschlicher Leidenschaft. Genau besehen unterscheidet sich die Schicksalsidee des italienischen Dramatikers wesentlich von der seines deutschen Zeitgenossen. Während bei Wagner die Menschen (und in gewisser Hinsicht auch die Götter) keineswegs imstande sind, das Schicksal zu lenken, bleibt diese Möglichkeit bei Verdi prinzipiell offen. Die Tatsache, daß auch seine Personen dem Schicksal unterliegen, und zwar als Gefangene ihrer gesellschaftlichen Konventionen (wie in verschiedenen Jugendopern) oder als Opfer eines sozial-politischen Systems (wie in *Don Carlos*), ändert daran nichts.

Aus diesem Tatbestand dürfte sich erklären, weshalb in der Verdischen Oper die Todesfigur niemals als konstituierendes Moment der Gesamtstruktur fungieren kann; wie schon gesagt, beherrscht sie nur einzelne Szenen. Dagegen erfordert das Fundamentale der Schicksalsidee der Tetralogie, daß das musikalische Symbol des Doppelbegriffs von Tod und Verhängnis der Struktur des totalen Dramas zugrunde liegt. Es ist dies die logische Konsequenz der Philosophie seines Schöpfers¹⁴.

Als Wagner im Jahre 1851 „mit erhobener Stimme“ erklärte, der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestünde darin, daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zweck, der Zweck eines Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel geworden sei¹⁵, da konnte er kaum vermuten, daß sich diese Maxime erst nach einem Jahrhundert als durchaus unhaltbar erweisen würde. Selbstverständlich ist auch früher schon die Richtigkeit dieses apodiktischen Ausspruchs angezweifelt worden; doch die allgemeine Ablehnung der Antithese von Oper und Musikdrama stammt doch wohl erst aus der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg. Heutzutage sind wir zu der Überzeugung gelangt, daß Wagner mit dem proklamierten „Irrtum“ der Operngattung sich einen Privatmythos schuf, der die theoretischen Grundlagen seiner zukünftigen Schöpfungen unterstützen sollte. Daß die „Entlarvung“ so lange ausblieb, erklärt sich wenigstens teilweise aus der Unfähigkeit der damaligen Forschung, Wagners Kompositionstechnik vorurteilsfrei zu studieren. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, wurden Beziehungen des sakrosankten Musikdramas mit

14 In diesem Zusammenhang sei auf einen Vortrag Anna Amalie Aberts hingewiesen: *Verdi und Wagner*, *Analecta Musicologica* Bd. 11, 1972, S. 1-13.

15 R. Wagner, *Oper und Drama, Einleitung*, GS, Leipzig ³/1898, Bd. III, S. 230-231.

der vulgären Operngattung auf Grund der Aussage des Meisters a priori gelehnet und blieben demzufolge unerforscht.

Die vorliegende Untersuchung zeigt, wie leicht sich der Widerspruch zwischen dem Theoretiker und dem Musikdramatiker nachweisen läßt. Wagner selbst entkräftet seine These, und zwar als Komponist. Denn wie hätte er die Todesfigur der französischen und italienischen Praxis entnehmen können, wäre sie nicht schon dort Mittel des Ausdrucks gewesen? Gewiß hat es immer Leute gegeben, die sich einbilden, sie gingen ausschließlich mit der Absicht in die Oper, sich an der Arienkoloratur zu ergötzen; es würde jedoch keinem Melomanen einfallen, die ostinaten Paukenfiguren im letzten Finale von *Norma* oder die Posaunenmotive im vierten Akt von *Macbeth* als einen besonderen ästhetischen Genuß und deswegen als den eigentlichen Zweck seines Theaterbesuchs zu betrachten. Trotzdem wirken diese Elemente als Mittel heute genau so stark wie vor hundert Jahren: sie betonen die dem Vorgang zugrundeliegende dramatische Idee. Nur deswegen hat Wagner sie übernommen und damit eine alte Tradition weitergeführt. Tradition heißt im Gegensatz zu Konvention: eine ständig e r n e u e r t e Anwendung eines Erbes. Hierin liegt das große Verdienst Wagners. In fast jedem seiner Werke hat er den Topos in den Dienst der jeweiligen dramatischen Substanz gestellt und mit souveräner Meisterschaft in der Partitur verwendet. Somit zeigt sich, daß nicht die theoretische Maxime, sondern das kompositorische Vermögen die Größe des Musikdramatikers bestimmt.

Verismo in der Oper

von Egon Voss, München

Mit dem Verismo hat sich die Musikwissenschaft bislang wenig oder gar nicht beschäftigt¹. Es ist bezeichnend, daß der Begriff in *MGG* fehlt und in *Grove's Dictionary* mit nur vier, allerdings aufschlußreich skeptischen Zeilen bedacht ist². Im übrigen weisen ihn Lexika und Handbücher als eine ursprünglich und hauptsächlich italienische, vor allem aber als naturalistische Richtung der Oper aus. Übereinstimmend wird der literarische Verismo – aufgefaßt als italienische Entsprechung zum Naturalismus Zolas oder Ibsens – als Vorbild bezeichnet, dem die Oper gefolgt sei. Wäre das richtig, müßten die Maximen des literarischen Verismo in den Libretti der veristischen Opern wiederzufinden sein. Indessen fällt schon beim ersten Hinsehen auf, daß die Textbücher selten oder gar nicht auf Literatur beruhen, die aus dem literarischen Verismo stammt. Zwar wurde Giovanni Vergas *Cavalleria rusticana* gleich vier Mal komponiert³, und Puccini begann nach Mascagnis großem Erfolg und auf Drängen seines Verlegers Giulio Ricordi mit einer Oper nach Vergas Erzählung *La Lupa*⁴; im übrigen aber spielen die Werke Vergas, Luigi Capuanas und anderer Schriftsteller des Verismo in der veristischen Oper keine Rolle. Es erscheint vielmehr symptomatisch, daß Puccini *La Lupa* schließlich aufgab (1894), um *La Bohème* zu komponieren, einen Text, der mit dem aktuellen Verismo in der Literatur nichts zu tun hatte. Auffallend ist auch, daß Mascagni nach *Cavalleria rusticana* nicht weitere Opern auf veristische Texte geschrieben hat, obwohl ihm doch das auf Vergas Schauspiel fußende Libretto der *Cavalleria* so großen Erfolg gebracht hatte.

Unmittelbar interessiert an der veristischen Literatur waren die Opernkomponisten des Verismo nicht. Indessen wäre dennoch möglich, daß ihre Libretti, auch wenn sie aus anderen literarischen Richtungen stammen, Gemeinsamkeiten mit dem literarischen Verismo aufwiesen.

In der als Brief an seinen Freund Salvatore Farina abgefaßten Einleitung zur Erzählung *L'amante di Gramigna*⁵, einer Art Programm des literarischen Verismo,

1 Die im folgenden genannten Arbeiten sind die ersten Versuche, den weißen Fleck auf der Landkarte der Operngeschichte auszufüllen: K. Schuller, *Verismo Opera and the Verists*, Diss. Washington University 1960; P. D. Wright, *The Musico-Dramatic Techniques of the Italian Verists*, Diss. University of Rochester (N. Y.) 1965; R. Valente, *From „Scapigliatura“ to Expressionism. The Limited Verismo of Giacomo Puccini*, Diss. Fribourg 1970.

2 „A term used to classify Italian opera of a sensational, supposedly 'realistic' kind, including the works of Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Giordano etc.“ (Fifth Edition, Vol. 8, S. 753).

3 1. Stanislao Gastaldon, 1889 (Titel: *Mala Pasqua*); 2. Pietro Mascagni, 1890; 3. „Messa in musica da un maestro milanese per commissione di Adelina Patti“, 1907; 4. D. Monleone, 1921.

4 Vgl. M. Carner, *Puccini. A critical biography*, London 1958, S. 71; A. Alexander, *Giovanni Verga. A great writer and his world*, London 1972, S. 191 ff.

5 *Le opere di Giovanni Verga. A cura di Lina e Vito Perroni. Tutte le novelle*, volume primo, Milano 1940, S. 203.

nannte Verga die in der Erzählung wiedergegebene Geschichte „*un documento umano*“ und beschrieb sie als „*non un racconto, ma l'abbozzo di un racconto*“⁶, um darauf hinzuweisen, daß er sie wiedergebe, wie er sie gehört habe („*Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto pei viottoli dei campi*“). An Farina gewandt setzte er hinzu: „*tu veramente preferirai di trovarti faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore*“⁷. Der literarische Verismo verstand die Kunst also als eine Art Dokumentationsmedium; nicht die kunstvolle Gestaltung einer Geschichte war wesentlich, sondern ihre möglichst getreue Nachschrift. Von dieser Zielsetzung her ist leicht begreiflich, daß der literarische Verismo eine ursprünglich epische Literaturströmung war⁸. Die Absicht, die Tatsachen nackt und unverfälscht wiederzugeben, so, wie sie auf den Feldwegen erzählt wurden, vertrug sich nur schlecht mit den Bedingungen des Theaters, das die Geschichten stets simuliert, während Romane und Erzählungen sie unmittelbar wiedergeben. Daß die Oper als Kunstform, in der die Akteure singen, der Zielsetzung des literarischen Verismo erst recht nicht entsprach, liegt auf der Hand. Es ist kein Zufall, daß Vergas wichtigste Theaterstücke auf Erzählungen fußen. *Cavalleria rusticana* wurde ebenso aus einer Novelle entwickelt wie *La Lupa*, und es ist unverkennbar, daß die Dramatisierung, insbesondere im Falle von *Cavalleria rusticana*, sich durch die eingreifenden inhaltlichen Änderungen vom Charakter des „*documento umano*“ und des „*fatto nudo e schietto*“ der Erzählung entfernt. Das 1884 für Eleonora Duse geschriebene Drama *Cavalleria rusticana* folgt nicht dem Ideal der Authentizität der erzählten Geschichte, und daß Mascagnis Oper auf diesem Drama fußt und nicht auf Vergas Erzählung, liegt zwar einerseits in der Natur der Sache, zeigt andererseits aber auch, daß es Mascagni und seinen Librettisten nicht um den Charakter ursprünglicher Wahrhaftigkeit, die blanken Tatsachen zu tun war. Darin freilich unterscheiden sie sich nicht von anderen Autoren veristischer Opern. Die Ausnahme, die die Regel bestätigt, machen Leoncavallos *Pagliacci*, eine Oper, deren Text – vom Komponisten selbst verfaßt – auf einer Begebenheit beruht, die Leoncavallo selbst, freilich als Siebenjähriger, am 15. August 1865 in Montalto in Kalabrien erlebt hat. Im Prolog der Oper wies Leoncavallo ausdrücklich darauf hin, daß die Geschichte nicht erfunden, sondern tatsächlich geschehen sei. Indessen hat Leoncavallos Beispiel nicht Schule gemacht. Weder eigene Erlebnisse der Komponisten und Librettisten noch Berichte anderer oder aus Zeitungen treten als primäre Vorlagen von veristischen Opern auf.

Der literarische Verismo pflegte räumliche und zeitliche Aktualität. Der Sizilianer Verga schrieb, von seinen Frühwerken abgesehen, ausschließlich über das Sizilien seiner Zeit, und Luigi Capuana, der Theoretiker des Verismo, verteidigte sich und Verga in einer Replik gegen den Vorwurf der Nichtauthentizität ihrer Romane

6 „keine Erzählung, sondern der Entwurf zu einer Erzählung“.

7 „Du wirst es aufrichtig begrüßen, Dich den nackten, unverfälschten Tatsachen gegenüberzusehen, ohne sie zwischen den Zeilen des Buches suchen und durch die Brille des Schriftstellers betrachten zu müssen“ (Übersetzung nach Margarete Steinhoff und Irmgard Nickel, aus: G. Verga, *Grausames Sizilien*, Novellen, Leipzig 1975, S. 123).

8 Vgl. H. W. Wittschier, *Die italienische Literatur*, München 1977, S. 155.

und Erzählungen mit der Feststellung, daß sie stets nur über Landschaften und Menschen geschrieben hätten, die sie aus eigener Anschauung kannten⁹. Die veristische Oper dagegen bevorzugte historische Sujets und fernabliegende Schauplätze. Daß die Handlung einer Oper in der Gegenwart vor sich geht, ist eher die Ausnahme als die Regel. Giordanos *Mala vita* spielt um 1810, sein *Andrea Chenier* zur Zeit der französischen Revolution, *La Bohème* um 1830. *Tosca* behandelt ebenso einen historischen Stoff wie *Suor Angelica*, Cileas *Adriana Lecouvreur*, Zandonais *Franческа da Rimini*, *Mona Lisa* von Schillings. *La fanciulla del West* spielt im Wilden Westen, *Madama Butterfly* in Japan, *Turandot* in China, *Tiefland* wie Massenets *La Navarraise* in Spanien. Der literarische Verismo beschrieb die Randprovinzen des gerade erst geeinten Italien, das unterentwickelte Land, im Gegensatz zu den großen Städten mit ihrer hochdifferenzierten Zivilisation. Man hat deshalb den literarischen Verismo als Regionalismus bezeichnet¹⁰. Dem entsprechen die veristischen Opern, von den freilich auch nur äußerlichen Ausnahmen *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci* abgesehen, nicht. Ihre Libretti handeln nicht von der Primitivität ländlichen Lebens, von Armut und Elend der Landbevölkerung. (In *Tiefland* wird im Gegenteil das Leben in den Bergen in totaler Verkennung der Realität als das wahre Leben, als allein Glück und Humanität gewährend gepriesen und verklärt.) Die Libretti der veristischen Opern sind eher auf das aus, was man Haupt- und Staatsaktionen nennt, Ereignisse von repräsentativem Charakter, die an bedeutenden Orten geschehen. Giordanos *Fedora* spielt zunächst in Petersburg, später in Paris. Dort auch gehen *La Bohème*, *Andrea Chenier*, *Adriana Lecouvreur*, *Il tabarro* vor sich. Die „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ (Walter Benjamin) scheint der bevorzugte Handlungsort der veristischen Oper gewesen zu sein. Von Charpentiers *Louise* pflegt man zu sagen, daß Paris die Hauptperson des Stücks sei. Analog dazu spielen viele Opern unter Adligen, Großbürgern, Künstlern, bedeutenden Persönlichkeiten (*Fedora*, *Andrea Chenier*, *Adriana Lecouvreur*, *Suor Angelica*, *Tosca*, *La Bohème*, *Mona Lisa*).

Es ginge zwar zu weit, wollte man den literarischen Verismo als Dialektliteratur bezeichnen; seine Tendenz dahin ist jedoch nicht zu übersehen. Er verwendet Wortformen und Redensarten, die aus den Dialekten der Landschaften stammen, in denen die erzählten Geschichten spielen. Diese den Dialekten entnommenen Wendungen und Formen dürften mit ein Grund sein, warum der literarische Verismo nicht zu der weiten Verbreitung und allgemeinen Anerkennung gefunden hat, die anderen Literaturströmungen zuteil geworden ist. Die veristischen Opern verzichteten demgegenüber so gut wie ganz auf den Dialekt, der darum ihrer weltweiten Verbreitung auch nicht im Wege stehen konnte. Die Libretti der veristischen Opern verwenden durchgehend die Hochsprache, und es ist sehr bezeichnend, daß das Textbuch der *Cavalleria rusticana*, das immerhin das Ständchen des Turiddu im Vorspiel in einer Dialektversion enthält, gleichzeitig einen Text in der Hochsprache anbietet.

Verga sprach in dem schon zitierten Einleitungstext zur Erzählung *L'amante di*

9 L. Capuana, *Gli „Ismi“ contemporanei*. A cura di Giorgio Luti, Milano 1973, S. 204.

10 Vgl. Hildegard Streich, *Der Verismus als Regionalismus bei Giovanni Verga*, Diss. Greifswald 1940.

Gramigna von den „*parole semplici e pittoresche della narrazione popolare*“¹¹, die er in seine Erzählung übernommen habe. Die Romane und Erzählungen des literarischen Verismo bedienen sich in der Tat einer Sprache diesen Charakters. Nicht so die veristischen Opernlibretti. Sie folgen der Operntradition, die ein Verslibretto verlangt. Einer der zentralen Unterschiede zwischen Vergas Schauspiel und Mascagnis Oper, *Cavalleria rusticana*, ist der, daß Verga Prosa, Mascagnis Librettisten aber Verse geschrieben haben. Die Haupttätigkeit Giuseppe Giacosas, der zusammen mit Luigi Illica die Textbücher zu Puccinis Opern *La Bohème*, *Tosca* und *Madama Butterfly* verfaßte, bestand darin, das von Illica geschaffene szenisch-dramatische Textgerüst auf Verse zu bringen¹². Daß in einem derart durch äußerlich formale Gesichtspunkte bestimmten Text individuelle Sprechweisen, lapidar einfache Ausdrucksformen nicht zur angemessenen Wiedergabe gelangen, versteht sich, scheint aber auch gar nicht intendiert gewesen zu sein.

Man kann den literarischen Verismo eine sozialkritische Literaturrichtung nennen. Indessen sollten, wie aus dem Zitat aus Vergas Erzählung *L'amante di Gramigna* hervorgeht, die Tatsachen nackt und unverfälscht für sich sprechen und nicht durch die Brille des Autors gesehen und dargestellt werden. Der literarische Verismo übte weder direkte Kritik an den sozialen Verhältnissen, noch verfocht er Thesen zu ihrer Änderung. Seine Kritik bestand darin, Leben und Sterben, Armut und Elend der untersten Gesellschaftsschicht der Landbevölkerung, also der Hirten, Olivenpflücker, Tagelohnbauern, Bergarbeiter usw. kommentarlos zu beschreiben, ihre Geschichten gleichsam dokumentarisch wiederzugeben. Kritik lag auch darin, daß auf jede Art von Verklärung verzichtet wurde. Armut und Elend, Schuld und Verbrechen erscheinen weniger als in der Macht und Entscheidungsfreiheit des Einzelnen liegend als vielmehr als sozial bedingte Phänomene, als Bedingungen und Konsequenzen des in den vom Verismo beschriebenen Randregionen Italiens uneingeschränkt herrschenden Feudalismus. Die veristischen Opern enthalten davon so gut wie nichts. Nach den Ursachen der Armut wird nicht gefragt, ebensowenig nach ihren Folgen. Meist tritt sie gar nicht in Erscheinung. Es ist symptomatisch, daß in Mascagnis *Cavalleria rusticana* der Gegensatz von arm und reich, der in Vergas Erzählung eine der Bedingungen des Konfliktes ist, vollständig eliminiert ist. In der Erzählung ist Alfio, der Fuhrmann, reich und wohlhabend, Turiddu dagegen der Sohn einer verarmten Witwe, die ihren letzten Besitz hat verkaufen müssen, während Turiddu zum Militärdienst eingezogen war. Die Erzählung läßt keinen Zweifel daran, daß es diese materielle Konstellation ist, die Lola sich für Alfio entscheiden läßt. Lolas Untreue gegenüber Turiddu, dem sie zuvor fast so gut wie verlobt war, wird also nicht – wie in der Oper – ohne deutliches Motiv gelassen und damit zu einer individuellen Charaktereigenschaft gemacht, die sich nicht näher erklären läßt, sondern konkret mit Alfios Reichtum und der Aussicht auf sichere Versorgung – im Sizilien des 19. Jahrhunderts, und nicht nur dort, ein sehr wichtiger Gesichtspunkt – glaubhaft begründet. Die Kränkung für Turiddu ist gravierender und spezi-

11 „die einfachen und malerischen (bildhaften) Worte der Volkserzählung“ (op. cit., S. 203).

12 Vgl. MGG Art. Puccini, Band 10, Sp. 1734.

fischer als in der Oper, wo Turiddu lediglich der traditionelle unglückliche Liebhaber einer Frau ist, die ihre Liebe einem anderen Mann zugewendet hat, und nur deshalb schließlich doch noch ans Ziel seiner Wünsche kommt, wenn auch heimlich-illegal, weil diese Frau es in ihrer Eitelkeit nicht ertragen kann, daß Turiddu sich in seiner unglücklichen Liebe einer anderen zuwendet. In der Erzählung löst Lolas Entscheidung für den Reichtum und gegen die Liebe zu einem, der arm ist, Zorn und Rachegefühle in Turiddu aus. Seine exaltierte Werbung bei einer anderen hat nur den Sinn, Lolas Eifersucht zu wecken, und noch die endliche Erfüllung seiner Wünsche ist als Vollzug der Rache an Lolas Verrat der Liebe an den Reichtum zu verstehen.

In *La Bohème* erscheint Armut einerseits als zum Wesen des Bohèmelebens gehörend, andererseits als selbstverschuldet, bewußt gewollt oder zumindest einkalkuliert, nicht aber als soziales Phänomen; kaum daß sie als Grund für das Elend Mimis deutlich wird. Die Malaria, an der Hirten, Bauern und Landarbeiter in Vergas Erzählungen leiden und zugrundegehen, wird als Folge der schlechten, fahrlässig-unmenschlichen Arbeitsbedingungen geschildert. Die Schwindsucht dagegen, an der Cristina in Giordanos *Mala vita* und Mimi in *La Bohème* leiden und sterben, ist eine schlichte Begebenheit, Schicksal. Andererseits verlegt die veristische Oper, indem sie auf Begründungen verzichtet, die Anlässe für das Unglück, die Schuld, das Verbrechen, für Taten und Leiden der handelnden Personen in die Personen selbst; das Elend erwächst aus den Affekten, aus den Charaktereigenschaften. Nach weiteren Gründen wird nicht gefragt. Wie es kommt, daß Nedda in Leoncavallos *Pagliacci* mit einem Mann verheiratet ist, den sie ganz offensichtlich nicht liebt, wird ebenso wenig beantwortet wie die Frage, warum Giorgetta in Puccinis *Il tabarro* mit einem Mann die Ehe eingegangen ist, der doppelt so alt ist wie sie selbst und als Besitzer und Kapitän eines Seine-Schleppers ein Leben führt, das ihr ganz und gar nicht behagt. Die Liebe beider Frauen zu einem anderen Mann, ihr Ehebruch, bleiben unerklärt. Wichtig erscheint nur die hemmungslose Eifersucht der betrogenen Ehemänner, die schließlich zum Verbrechen führt. Wie ausführlich und umfassend schildert demgegenüber Verga in seiner Erzählung *Jeli il pastore* die Lebenssituation des Hirten Jeli, der – Canio in *Pagliacci* und Michele in *Il tabarro* vergleichbar – auf den Ehebruch seiner Frau mit dem Mord an deren Liebhaber reagiert. Anders aber als in den Opern ist die Tat nicht die Folge grenzenloser Leidenschaft, krankhafter Eifersucht, die, auf den Höhepunkt getrieben, ins Verbrechen umschlägt, sondern ein Sichwehren gegen die Demütigung, die der Treuebruch der Ehefrau, insbesondere aber ihres Liebhabers, eines Jugendfreundes des Hirten, für diesen bedeutet. Seine Tat geschieht im Affekt, gleichwohl ist sie das Ergebnis einer Erkenntnis. Verga ging es nicht um „l'effetto della catastrofe“, sondern um „lo sviluppo logico necessario delle passioni e dei fatti verso la catastrofe“¹³, wie er in der schon mehrfach zitierten Einleitung zu *L'amante di Gramigna* schrieb. Die veristischen Opern aber vertrauten ganz den Katastrophen.

13 „nicht die Wirkung der Katastrophe, sondern die notwendige logische Entwicklung der Leidenschaften und Tatsachen, die zur Katastrophe führen“ (op. cit., S. 203).

Luigi Capuana, der Theoretiker des literarischen Verismo, stellte die Forderung auf, daß ein Romanschreiber sich selbst vergessen müsse und seine Personen zu beschreiben habe „*con perfetta obbiettività, lasciando responsabile il personaggio di tutto quel che sente e pensa. In questo senso il romanziere non deve avere nessuna morale, nessuna religione, nessuna politica sua particolare*“¹⁴. „*Il metodo impersonale*“¹⁵, wie Capuana sagte, gilt in den veristischen Opern jedoch kaum oder gar nicht. Selbstverständlich heißt das nicht, daß dort die Moral der jeweiligen Geschichte expressis verbis verkündet würde. Aber der latenten Bewertung der Personen wie ihrer Handlungen, der Verteilung von Sympathie und Abneigung, wie sie in der Art der Darstellung, Charakterisierung und Präsentation zum Ausdruck kommt, enthält sie sich nicht. In Vergas Erzählung *Cavalleria rusticana* ist keine Figur so angelegt, daß der Leser ihr Sympathie entgegenbringen könnte, geschweige denn sich mit ihr identifizierte. Santa – als Santuzza in Mascagnis Oper unzweifelhaft diejenige Person, der die ganze Anteilnahme des Zuschauers gilt – ist in der Erzählung nicht die Betrogene, Sitzengelassene, die in ihrer Verzweiflung und im Zorn über die durch Turiddu erlittene Demütigung spontan Turiddu's Verhältnis mit Lola an Alfio, deren Ehemann, verrät; Ursache ihres Verrates ist vielmehr die gekränkte Eitelkeit einer Frau, der klar geworden ist, daß ihr Verehrer ihr nur den Hof gemacht hat, um die Eifersucht einer anderen zu wecken. Sie übt, bewußt und überlegt, Rache. Alfio, die andere Person, die so angelegt ist, daß sich der Leser eventuell mit ihr identifizieren könnte, verliert die Sympathie am Ende der Geschichte durch die heimtückische Finte, durch die er den Zweikampf mit Turiddu für sich entscheidet: Er wirft dem ihn angreifenden Gegner eine Handvoll Sand in die Augen und ersticht dann den Wehrlosen. In der Oper dagegen, in der Turiddu im Unterschied zur Erzählung doppelt schuldig wird – zum ehebrecherischen Verhältnis mit Lola kommt das treulose und brutale Verhalten gegenüber Santuzza –, wirkt Alfio geradezu als Richter Turiddu's und dessen Tod als gerechte Sühne seiner Schuld.

Auch wenn Gerard in *Andrea Chenier* seine Verleumdung und Denunziation des Titelhelden später bereut und öffentlich widerruft, so bleibt doch der Makel des Verräters und Beschwörers alles Unheils an ihm haften, während Andrea Chenier und Maddalena di Coigny, Cheniers Geliebte, als Opfer von Gerards Intrige rein und unbescholten sind. Fast alle veristischen Opern sind so gestaltet, daß dem Liebespaar, das im Mittelpunkt steht, die Sympathie und Anteilnahme des Zuschauers gilt, während die Gegenspieler meist unsympathisch dargestellt werden, wenn nicht gar brutal und skrupellos wie der Baron Scarpia in *Tosca* oder Sebastiano in *Tiefland*.

Daß weder die Libretti der veristischen Opern noch ihre Dramaturgie mit den Zielen und Tendenzen des literarischen Verismo übereinstimmen, hat vor allem damit zu tun, daß sie der Operntradition verpflichtet sind. Auf die nahezu unangetastete Beibehaltung des üblichen Verslibrettos wurde bereits hingewiesen. Charakteristisch für die Oper ist auch die Konzentration auf die Affektdarstellung und das

14 „mit vollkommener Objektivität, die Verantwortung für das, was die Person fühlt und denkt, der Person selbst überlassend. In diesem Sinne darf der Romancier weder Moral, noch Religion, noch eine eigene Politik haben“ (op. cit., S. 49).

15 Ebd., S. 52.

Hintanstellen von Begründungen, Herleitungen, Zusammenhängen. Auch das kam bereits zur Sprache. Vergas zitierte Forderung nach der logischen Entwicklung der Leidenschaften und Taten, die zur Katastrophe führen, ist eine Forderung gegen die Tradition der Oper, der es stets um die dynamische Entwicklung der Katastrophe selbst ging. Auch in den veristischen Opern ist der Affekt die Grundkategorie; seine Bedingungen und Voraussetzungen sind nebensächlich. Daraus folgt, daß die Vorgänge und Ereignisse, die sich in den Opern, auch den veristischen, vollziehen, so oft schicksalhaft, unentrinnbar erscheinen und nicht als Konsequenzen anderer Tatsachen und Geschehnisse, rational erklärbar und damit als etwas vorstellbar, was auch eine andere Entwicklung, einen anderen Ausgang hätte nehmen könnten. „*La forza del destino*“ ist nicht nur der Titel einer Oper von Verdi, sondern die Umschreibung eines Wesensmerkmals der Dramaturgie der italienischen Oper überhaupt. Sie gilt ohne Einschränkung auch für die veristische Oper. Der Schicksalhaftigkeit der Vorgänge entspricht die Schicksalsgläubigkeit der Personen in den Opern, expressis verbis ausgesprochen von Andrea Chenier im zweiten Bild der Oper von Giordano und von Cio-Cio-San in *Madama Butterfly*, die wie Chenier schließlich an ihrem eigenen Fatalismus zugrundegeht.

Während die veristische Literatur auf ausführliche Landschafts- und Milieuschildern verzichtet und geprägt ist vom Dialog der Personen der erzählten Geschichte¹⁶, herrscht in der veristischen Oper der Bildcharakter der Szene unbestritten. In Giordanos *Andrea Chenier* bestimmen sich der Ablauf und der Charakter der Akte, die bezeichnenderweise auch nicht mehr so heißen, sondern „*Quadri*“, also Bilder, nicht mehr allein aus den Aktionen und aus der Musik der Hauptpersonen, sondern ebenso sehr aus der szenischen wie musikalischen Darstellung des Ambiente. Es treten Personen in den Vordergrund wie die Vecchia im dritten Bild, die mit der Handlung nicht das geringste zu tun haben; und die Schlüsse der Bilder, die vom Finalcharakter des traditionellen Opernaktens deutlich unterschieden sind, werden nur ausnahmsweise szenisch wie musikalisch von den Protagonisten bestimmt, am deutlichsten ausgeprägt am Schluß des ersten Bildes, das instrumental endet, mit einer zuvor bereits einmal erklungenen Gavotta, die von lauter Nebenfiguren getanzt wird, während die Hauptpersonen die Szene längst verlassen haben. Sehr deutlich ist der große Anteil des Ambiente auch in Puccinis *Il tabarro* und im zweiten Bild – auch hier der Ausdruck „*Quadro*“ anstelle von Akt – von *La Bohème*, einem Paradigma des Operntableaus. Aber auch in konventioneller gestalteten Opern wie *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci* gilt der Bildcharakter der Szene. Man denke an den Eingangschor in Mascagnis Oper oder an den berühmten Glockenchor aus dem Werk Leoncavallos. Nummern dieser Art haben wie das Ambiente in der Oper generell zwar keinen dramatischen, wohl aber einen dramaturgischen Sinn. Sie bilden die Folie für die Haupthandlung, freilich keine, die inhaltlich mit dem zentralen Geschehen verknüpft ist, sondern nur eine formale.

Dem Ambiente kommt noch eine andere sehr wichtige Bedeutung zu, und auch in dieser Beziehung folgt die veristische Oper voll und ganz der Operntradition. Das

16 Vgl. G. Viti, *Verga verista*, Firenze 1966, S. 24 f.

Milieu, in dem ein Geschehen sich abspielt, wurde von jeher als exotischer Reiz empfunden und genossen, und allein unter diesem Aspekt betrachtet, ist die ausführliche szenische wie musikalische Darstellung des Ambiente in der Oper zu begreifen, das, wie erwähnt, in der Regel dramatisch funktionslos ist, weil es nichts zur Erklärung oder Verdeutlichung der Haupthandlung beiträgt – im Unterschied zur veristischen Literatur. Aber nicht nur Milieu und Ambiente, die Sujets insgesamt folgen der Forderung nach dem Reiz des Exotischen. Opern spielen nicht deshalb im Wilden Westen, in Japan, Spanien oder Sizilien, weil ein konkretes Interesse an diesen Ländern bestünde bzw. bestanden hätte, und sie handeln nicht von Bohémiens oder gefallenen Mädchen, weil man diese Menschen begreifen, ihr Handeln, Denken und Empfinden verstehen will oder wollte. Die Armen und die Außenseiter der Gesellschaft haben vielmehr den Hauch des Fremdartigen; die Oper versteht sie als Elemente einer sozialen Exotik, und in dieser Auffassung unterscheiden sich die veristischen Opern von jenen, die ihnen historisch vorangingen, nicht im geringsten. Auch bei Verdi sind die Zigeuner (*Il trovatore*) und Mestizen (*La forza del destino*) nicht von sozialem Interesse, sondern von exotischem Reiz. Schrieb der literarische Verismo über Arme und Außenseiter, weil es ihm um Wahrheit ging, um die Wiedergabe von Wirklichkeit, so benutzte die veristische Oper sie als Bereicherungen der Farbpalette, als Erscheinungen, die man zum Gegenstand der Oper machte, weil sie pittoresk sind. Wenn sich Eduard Hanslick nach der Wiener Erstaufführung von Puccinis *La Bohème* 1897 darüber mokierte, daß „die Helden in großkarierten Beinkleidern, schreienden Krawatten und zerknüllten Filzhüten, den Zigarrenstummel im Mund“ aufträten, so kritisierte er nicht, wie er meinte, „den Zeitgeschmack, welcher auch in der Oper dem Verismo, dem rücksichtslosen Realismus huldigt“¹⁷, sondern einen Grundzug der Oper, zumindest des 19. Jahrhunderts, die Vorliebe für das Malerische, wie Hanslick das Exotische nannte. Die realistisch-naturalistischen Äußerlichkeiten – z. B. Übernahme der zeitgenössischen Mode, Auftritt des Heldentenors im Straßenanzug usw. – wurden für mehr angesehen als sie waren, und bisweilen hat man den Eindruck, als seien sie für Wesensmerkmale des Verismo gehalten worden. Andere, indessen auch mehr äußerliche als wesentliche realistisch-naturalistische Züge sind das Schreien und Sprechen, das in den veristischen Opern häufiger vorkommt als in denen früherer Zeiten. Dennoch sind es, von einigen bedeutsamen Ausnahmen abgesehen, auf die noch eingegangen wird, Erscheinungen am Rande. Auch in den veristischen Opern dominiert unangefochten und ausnahmslos der Gesang, die Grundvoraussetzung der Oper, und der Ausdruck „aria d'urlo“¹⁸ stellt eine Übertreibung dar; er geht an der Wirklichkeit vorbei, auch wenn es – wie im dritten Bild von *Andrea Chenier* – Stellen gibt, an denen das Rufen und Schreien in der Tat die Musik zu übertönen droht. Man mag es schließlich auch realistisch-naturalistisch und damit veristisch nennen, daß die Libretti der veristischen Opern nicht von Göttern und Märchenwesen, Heroenlegenden und Mythen handeln, wie sie romantische Opern, insbesondere aber die Opern und Musikdramen Richard Wagners prägen, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts gerade auch in Italien

17 E. Hanslick, *Die Bohème*, in: *Am Ende des Jahrhunderts*, Berlin 1899, S. 76 f.

18 Carner, op. cit., S. 242.

zunehmende Verbreitung fanden. Daß die veristischen Opern ausschließlich von Menschen handeln, unterscheidet sie indessen nicht im geringsten von der Oper Verdis und seiner Zeit, und auch die Meinung, der Verismo bestünde darin, daß mit ihm das Häßliche und das Brutale auf die Bühne gekommen seien, die „*niedrigsten Regionen der Alltagsmisère*“¹⁹, mit Hanslick zu reden, ist irrig. Nicht erst Leoncavallos *Pagliacci* brachten den Mord auf offener Szene auf die Bühne und in die Oper, und daß ein Buckliger einen Berufsmörder dingt, dessen Lockvogel eine Dirne ist, ereignet sich nicht in einer Oper des Verismo, sondern in Verdis *Rigoletto* aus den Jahren 1850/51. Es ist nicht zu viel gewagt, wenn man behauptet, daß in den veristischen Opern kaum mehr Morde vorkommen als in anderen Opern, und auch wenn mehr kleine Leute die Libretti der veristischen Opern bevölkern, so treten doch nicht mehr Dirnen, Säufer, Mörder und andere aus bürgerlicher Sicht asoziale Elemente in ihnen auf als in Opern früherer Zeiten. Der Unterschied liegt woanders.

Der Mord Don Giovannis am Komtur in Mozarts Oper hat eine unmittelbare musikalische Konsequenz. Die Beteiligten kommentieren singend die Tat und die aus ihr resultierende Situation. Durch ihre fast ausschließliche, vor allem aber wesentlich musikalische Reaktion heben sie das Geschehen gleichsam aus der Realität in die Musik und die Kunstform Oper empor. Der Sterbende wird im Gesang verklärt, das Schreckliche der Tat im wahrsten Sinne des Wortes in Harmonie aufgelöst. Nicht anders ist es, wenn Posa im *Don Carlos* stirbt oder Gilda im *Rigoletto*. In den veristischen Opern ist das anders, und wie es scheint, liegt hier der Kernpunkt des musikalischen Verismo. Ermordete brechen zusammen, Sterbende verlöschen, sie singen nicht noch einmal, der Schwanengesang ist ihnen verwehrt. Canios Mord an seiner Frau und ihrem Liebhaber bleibt ohne musikalische Folge; nicht einmal der Mörder ist noch einer musikalischen Äußerung fähig. Das Todesurteil für Andrea Chenier wird nicht gesungen, sondern gesprochen (wie im Gerichtssaal); Chenier selbst äußert sich gar nicht dazu, und seine Geliebte, Maddalena, vermag ihre Verzweiflung nur in Schluchzen und Schreien zum Ausdruck zu bringen. Turiddu Tod, der hinter der Szene vor sich geht, wird im wiederholten grellen Schrei mitgeteilt; Turiddu selbst kommt nicht noch einmal auf die Szene, um, wie in älteren Opern üblich, seiner Todeserfahrung musikalisch Ausdruck zu geben, und auch Santuzza, der verlassenen Geliebten, und Lucia, der Mutter, ist die musikalische Bewältigung der Situation verwehrt. Das Schreckliche erfährt keine Harmonisierung durch Musik. Das Geschehen wird nicht in die Kunstform Oper aufgenommen, es bleibt unintegriert und ragt als solches wie ein Stück tatsächlicher Wirkung in die Kunst hinein.

Oder anders ausgedrückt: indem die Grundvoraussetzung der Oper, der Gesang, aufgegeben wird zugunsten anderer Ausdrucksformen, und zwar solcher, die in der Realität üblich sind, entsteht der Eindruck, als breche die Wirklichkeit in die Kunst ein. Das Paradigma für diesen Vorgang sind Leoncavallos *Pagliacci*. Im zweiten Akt, im Theater auf dem Theater, wird dieser schockhafte Einbruch der Realität in die Welt der Bühne, der Kunst, leibhaftig vorgeführt.

Da das Singen eine artifizielle Form des Affektausdrucks darstellt, die kaum etwas mit der Realität zu tun hat, kann Realismus oder Verismo nur darin bestehen, den

¹⁹ E. Hanslick, op. cit., S. 77.

Gesang zu verlassen und durch diejenigen Formen des Affektausdrucks zu ersetzen, durch die die Menschen in der Realität ihre Gefühle äußern. Der Verismo bringt die Oper also in ein Dilemma. Die Komponisten der veristischen Opern sind ihm dadurch begegnet – oder vielleicht sollte man besser sagen: ausgewichen –, daß sie der Grundforderung der Oper nach Affektausdruck im Gesang grundsätzlich stattgegeben und die realistischen Formen der Affektmitteilung auf die Höhepunkte und zentralen Situationen der Handlung beschränkt haben. Auf diese Weise stellten sie die Oper als Gattung nicht in Frage und schufen sich gleichzeitig ein zusätzliches Ausdrucks- und Charakterisierungsmittel von großem Effekt. Zu fragen ist aber, ob die zwar regelmäßige, aber doch stets auf wenige Augenblicke beschränkte Anwendung dieses Mittels den Ausdruck „Verismo“ als Bezeichnung für den gesamten Stil der Opern, in denen es auftritt, rechtfertigt, zumal offenkundig ist, daß es den Komponisten des Verismo nicht um die Darstellung der Wirklichkeit ging, ihnen veristische Prinzipien und Elemente vielmehr, wie schon gezeigt wurde, lediglich Mittel zum Zweck waren. Das zeigt sich ganz besonders deutlich an der Handhabung der Bühnenmusik und solcher Nummern und Stücke, die dramaturgisch als Bühnenmusik gelten können. Die Bühnenmusik ist naturgemäß ein Feld zur Verwirklichung realistisch-veristischer Vorstellungen; sie bietet unmittelbar die Möglichkeit zur Übernahme oder Nachahmung von Musik der Wirklichkeit. Wenn veristische Musik überhaupt möglich ist, dann in diesem Bereich; denn allein diejenige Musik, die andere Musik nachbildet, hat einen Beurteilungsmaßstab, ohne den die Frage, ob Musik realistisch, naturalistisch oder veristisch sei, nicht beantwortet werden kann.

Die kurzen Ein- und Überleitungen in der Nummer 4 der *Cavalleria rusticana*, dem Gebet vor der Kirche, sind durch ihre aus der traditionellen Kirchenmusik geläufigen Kadenzformeln – bzw. solche, die als Repräsentanten der kirchlichen Sphäre gelten – für veristisch zu halten, zumal sie auf einer Orgel auf der Bühne gespielt werden. Diese überaus kurzen Einschübe sind jedoch die einzigen Stücke der Oper, immerhin einem Hauptwerk des musikalischen Verismo, die die Bezeichnung veristisch verdienen. Zwar läßt sich fast die Hälfte aller Nummern der *Cavalleria rusticana* als Bühnenmusik begreifen, aber weder Turridus Serenade im Vorspiel noch sein Trinklied in Nr. 11, weder der Eingangschor (Nr. 1) noch das große Gebet in Nr. 4, weder das Auftrittlied Alfios (Nr. 3) noch das Lolas (Nr. 7) kehren nach außen, daß es sich um Bühnenmusik handelt, um Stellen also, die veristischen Tendenzen offen sind, die sich zur Verwirklichung veristischer Vorstellungen eignen. Mascagni hat Musik der Wirklichkeit, also etwa Folklore Siziliens oder der süditalienischen Provinzen – in denen er die Oper komponierte –, weder übernommen noch nachgebildet. Vom Siziliano-Rhythmus abgesehen, der ein alter Topos der abendländischen Musikgeschichte ist, hat die Musik mit dem wirklichen Sizilien nichts zu tun. Mascagni hat nicht, wie es Bartók, de Falla oder Janáček in ihren Heimatländern getan haben, die Musik Siziliens gesammelt und studiert, um sie in seine Oper aufzunehmen. Seine Musik hat aber auch nichts zu tun mit der sozialen Wirklichkeit der Personen, die die Handlung tragen. Sie ist nicht realistisch rustikal, wie der Titel der Oper glauben läßt. Turiddus Ständchen im Vorspiel ist kein Volkslied, keine Serenade eines einfach-primitiven Bauern. Es ist bezeichnend für das traditionelle Komponieren Mascagnis, daß die dreitaktigen, also nicht dem Usus entsprechenden

Melodieglieder am Anfang von Turiddu Ständchen jeweils durch einen eintaktigen Halteton zur Viertaktigkeit, der Regel abendländischen Musizierens, ergänzt werden. Die Unregelmäßigkeit hätte indessen vermutlich viel eher der Musik-Wirklichkeit des Bauern Turiddu entsprochen.

Volkstümlichkeit in einem weiten und darum auch sehr vagen Sinne haftet an vielen Melodien der *Cavalleria rusticana* wie anderer veristischer Opern. Damit wird indessen nur eine Tradition fortgesetzt, die bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht. Es ist keine Erfindung des Verismo und hat auch nichts zu tun mit Realismus oder Naturalismus. Lolas Lied in der *Cavalleria rusticana*, von dem Hanslick schrieb, es sei „ein Volkslied, wie man ihrer hundert in Italien hören oder in italienischen Volksliedersammlungen finden“²⁰ könne, steht der Folklore nicht näher als vergleichbare Gesänge und Lieder in Opern Verdis oder anderer Komponisten des 19. Jahrhunderts.

Es ist die Regel, daß die Bühnenmusik auf ihre realistisch-veristischen Möglichkeiten eher verzichtet als daß sie sie nutzt. Sie ist der Wirklichkeit nicht näher als die übrige Musik, der sie sich meist um der stilistischen Einheit willen anpaßt. Der Eindruck jedenfalls, in der Musik auf der Bühne rage ein Stück Wirklichkeit in die Kunst hinein, entsteht nur selten, vor allem aber in den veristischen Opern nicht häufiger als in anderen. In Giordanos *Andrea Chenier* werden zwar Melodien aus der Zeit der französischen Revolution verwendet wie *Ça ira* und die *Carmagnole*, also in der Tat Musik der Wirklichkeit, aber diese Melodien werden derart bruchlos in den Stil des gesamten Werks integriert, daß sie als Musik der Wirklichkeit kaum mehr erkennbar sind. Es ist auch bezeichnend, daß im Klavierauszug durch Fußnoten eigens auf sie hingewiesen wird; ohne das würde man sie nicht spontan erkennen. Das hat selbstverständlich vor allem damit zu tun, daß die französischen Revolutionslieder ausgangs des 19. Jahrhunderts – *Andrea Chenier* wurde 1896 uraufgeführt – keine aktuelle Wirklichkeit mehr repräsentierten, sondern nur noch eine historische. Ähnliches gilt für jene fernöstlichen Melodien, die Puccini in *Madama Butterfly* und *Turandot* eingeflochten hat.

Präexistente Musik wurde nicht im veristischen Sinne als Realität aufgefaßt und verwendet, sondern als gleichsam exotisches Kolorit oder als Medium für die kompositorische Anregung. Als Puccini im Jahre 1894 die Komposition von *La Lupa* aufgab, tat er es u. a. mit der bezeichnenden Begründung, er habe bei seinem Besuch in Sizilien „*niente di musicale*“²¹ gefunden. Die musikalische Wirklichkeit Siziliens, die zu jener Zeit gewiß viel präsenter war als sie es heute ist, wurde nicht mit den Augen eines Veristen betrachtet, sondern von einem Komponisten, der prüft, ob sich die Musik, die er vorfindet, für seine Zwecke eignet. Am Verismo waren die Komponisten der veristischen Opern nicht interessiert.

20 E. Hanslick, *Sizilianische Bauernehre (Cavalleria rusticana)*, in: *Aus dem Tagebuche eines Musikers*, Berlin 1892, S. 176.

21 Brief vom 13. Juli 1894 an Giulio Ricordi; *Carteggi pucciniani*. A cura di Eugenio Gara, Milano 1958, S. 103.

KLEINE BEITRÄGE

Eine Ergänzung zu Glucks Korrespondenz

von James M. Kaplan, Moorhead/Minnesota

Die Korrespondenz Christoph Willibald Glucks füllt, anders als sein reichhaltiges musikalisches Werk, nur einen dünnen Band – wohl nur ein Bruchteil des ausgiebigen Briefwechsels, den dieser weltbekannte Komponist geführt haben muß. Bei meinen Forschungen über die „Querelle des Deux Musiques“ fand ich einen längeren Brief der Sopranistin Madame Dupuis an Gluck und einen kurzen Brief Glucks an die Herausgeber des *Journal de Paris*. Diese Briefe sind nicht in der Ausgabe der *Collected Correspondence*¹ enthalten; wenn sie auch nicht von entscheidender Bedeutung sind, so illustrieren sie dennoch gut, wie Gluck Verhandlungen führte, und wie sehr ihm der Erfolg seiner Werke beständig am Herzen lag.

Das Jahr 1779 war für Gluck ein besonders schwieriges Jahr. Am 18. Mai fand die stürmische Erstaufführung von *Iphigénie en Tauride* statt. Während des Sommers überwachte er die Proben für sein letztes Werk für die Pariser Bühne, *Echo et Narcisse*. Am 30. Juli erlitt der Komponist einen Schlaganfall. Die Erstaufführung von *Echo* am 21. September fand allgemein negative Kritik, die Gluck so kränkte, daß er zwei Wochen später, am 6. Oktober, Paris verließ, um niemals dorthin zurückzukehren.

Ein anderes Problem, mit dem sich Gluck in diesem Sommer auseinandersetzen mußte, war die Krankheit seiner beiden führenden Sopranistinnen, der Damen Levasseur und Laguerre. Gluck stand im Ruf, seine Sänger zu tyrannisieren und sie durch die außerordentlichen stimmlichen wie dramatischen Ansprüche, die seine Opern an die Sänger stellten, zu erschöpfen. So konnte man im *Journal de Paris* vom 24. Juli 1779 lesen, die Aufführungen von *Iphigénie en Tauride* seien infolge der Krankheit der beiden Sängerinnen ausgesetzt.

In dieser Epoche der Auseinandersetzung zwischen den Anhängern Glucks und den Anhängern Piccinnis bedeutete es für Gluck einen schweren Rückschlag, daß eine seiner Opern vom Spielplan abgesetzt wurde. Daraufhin suchte Gluck in ganz Paris nach einer Sängerin für die Rolle der Iphigenie. Er fand eine gewisse Mme Dupuis, eine nicht weiter bekannte Sopranistin. Am 26. Juli veröffentlichte die Verwaltung der Opéra im *Journal de Paris* folgende Bekanntmachung: „Die Académie Royale de Musique präsentiert morgen die 17. Aufführung von *Iphigénie en Tauride*. Die Rolle der *Iphigénie* wird von einer Debütantin gesungen werden. Ritter von Gluck, der besser als jeder andere weiß, welche Talente für die Aufführung seiner Werke nötig sind, hat dieser Debütantin seine persönliche Aufmerksamkeit gewidmet und sie der Académie vorgeschlagen. (Mitteilung der Académie Royale de Musique.)“

Es scheint allerdings, daß die Verwaltungsbeamten der Oper in dieser Bekanntmachung etwas zu weit gegangen sind, wenn sie schrieben, Gluck unterstützte diese neue Sängerin; denn schon am nächsten Tag entgegnete der Komponist mit folgendem Brief:

„Messieurs,

La note que vous avez insérée dans votre Feuille d'hier, pourrait faire présumer que l'Actrice qui doit débiter aujourd'hui dans le rôle d'Iphigénie est de mon choix et que je l'ai formée. Je

1 *The Collected Correspondence and Papers of Chr. W. Gluck*, hrsg. von H. u. E. H. Müller von Asow, London 1962. – Dort Dupuis fälschlich als „Deputies“.

*n'ai pas eu le temps de lui donner des soins très multipliés; je l'ai entendu, avec plaisir, mais sans pouvoir lui tracer mes idées sur la manière de rendre son rôle, et je ne l'ai proposé que relativement à la circonstance de la maladie des deux Actrices qui l'ont rempli.
J'ai l'honneur d'être etc.*

Gluck“

(„Meine Herren, die Notiz, die Sie in Ihrem gestrigen Blatt veröffentlicht haben, könnte vermuten lassen, daß die Schauspielerin, die heute in der Rolle der Iphigenie debütieren soll, meine eigene Wahl darstellt, und daß ich sie darauf vorbereitet habe. Ich habe nicht die Zeit gehabt, sie bis ins kleinste Detail vorzubereiten; ich habe sie mit Vergnügen singen hören, aber ohne Möglichkeit, ihr meine Ideen mitzuteilen, wie die Rolle darzustellen sei, und ich habe sie nur vorgeschlagen wegen der Krankheit der zwei Sängerinnen, die die Rolle sonst innehatten.“)

In diesem Brief schützt Gluck sich in mehrfacher Hinsicht. Er muß vor allem bemerkt haben, was bald darauf auch die Kritiker feststellen würden, daß nämlich die Dupuis eine mittelmäßige Sopranistin war, deren Alter und Korpulenz sie für die Rolle der Iphigenie untauglich machten. So distanziert sich Gluck von ihr, indem er sagt, er habe nicht die Zeit gehabt, mit ihr genügend zu proben, auf daß er nicht in ihren eventuellen Mißerfolg miteinbezogen werde. Ebenso wichtig ist seine sorgsame Behandlung der heftigen Eifersucht seiner beiden Hauptsopranistinnen Levasseur und Laguerre, deren guter Wille so entscheidend für seinen Erfolg war. Er bemerkt vorsichtig, Mme Dupuis sei nur wegen der Indisposition der beiden Damen in Erwägung gezogen worden.

Am nächsten Tag, am 28. Juli 1779, veröffentlichte das *Journal de Paris*, das Gluck in fast fanatischer Art und Weise unterstützte, eine positive, aber doch etwas nachsichtige und herablassende Kritik über Mme Dupuis' Auftritt:

„Die Schauspielerin, die gestern ihr Debut in der Rolle der Iphigenie gab, ist Mlle Dupuis; sie hat lange auf dieser Bühne gesungen, von der sie sich vor acht oder zehn Jahren zurückzog. Ihre Stimme war recht schön; der Applaus war in den ersten zwei Akten sehr lebhaft; man anerkannte auch allgemein ihre Überlegenheit in dem berühmten Stück: ‚O malheureuse Iphigénie‘ am Ende des zweiten Actes. Obwohl es ungerecht sein mag, eine erfahrene Künstlerin mit einer Anfängerin zu vergleichen, so schien es doch, daß das Publikum das vornehme und empfindsame Spiel der Mlle Levasseur vermißte; man spendete Mlle Dupuis in keiner einzigen dramatischen Szene Beifall. Ihre Stimme ist klangvoll, und die Beweglichkeit ihrer Intonation bezeugt, daß sie ein gutes Gehör hat, aber ihre üppigen Formen werden es immer sehr schwer machen, sie zu engagieren.“

Im August 1779 sang die Dupuis einige Male die Rolle der Iphigenie; aber ohne weitere Erklärung berichtet das *Journal de Paris* am 10. September, daß Mlle Beaumesnil die Rolle sang, und am 16. Oktober lesen wir: „Mlle Levasseur übernahm wieder die Rolle der Iphigenie, die sie nur aus Krankheitsgründen aufgegeben hatte.“

Die Dupuis, die anscheinend gehofft hatte, ihre Karriere nach einer längeren Abwesenheit von der Bühne wieder aufzubauen, sah ihr Comeback auf drei Vorstellungen von *Iphigénie* beschränkt, bevor sie von der Opernwelt wieder verbannt wurde. Sie war jedoch eine aggressive Kämpferin; im September 1779 schrieb sie an Gluck folgenden langen Brief:

„Je ne devais point m'attendre, Monsieur, lorsque vous eûtes la bonté de m'ouvrir le Théâtre de l'Opéra, que vous souffririez qu'il me fût aussi tôt fermé. Je n'avais point alors l'avantage d'être l'objet de votre choix; mais je jouis du bonheur d'être devenue depuis celui de votre adoption; l'amitié dont vous m'avez honorée publiquement en est une preuve sensible. C'est vous, Monsieur, qui m'avez présentée à M. de Vismes: si j'ai débuté sans avoir fait mes conventions, et sans être assurée de rester au Spectacle, mon respect pour vous et ma confiance en sont l'unique cause. Les représentations d'Iphigénie en Tauride étaient vous le savez, suspendues. Personne ne se présentait pour jouer le rôle: je m'en charge; j'y réussis, et demeure une déplorable victime que vous avez sacrifiée à la nécessité du moment.“

Vous saviez, Monsieur, si ce Spectacle avoit besoin de moi, et si j'y serais propre quand vous daignâtes m'y présenter. Cependant on avence aujourd'hui que j'y serais inutile; mais cette inutilité ne pourrait venir que de la multitude de femmes faites pour y jouer les Reines et les rôles à baguettes, et l'emploi est tellement dénué de sujets, que vous-même, Monsieur, avez été contraint de placer dans les rôles à baguettes et dans les Reines, Mademoiselle Levasseur, qui par sa jeunesse et par sa taille, semblaît consacrée aux Princesses. L'universalité de ses talents l'a rendue supérieure dans le nouveau genre que vous lui faisiez adopter . . . mais si elle quittait . . . il reste bien peu de femmes pour les rôles d'Alceste, d'Armide, d'Iphigénie en Tauride. Regardez-vous ces Ouvrages comme retirés du Théâtre? Seriez-vous d'une tranquillité apathique sur leur sort futur, ou me croyez-vous incapable de les rendre? Si, au contraire, comme vous m'avez fait l'honneur de me le dire cent fois, vous pensez pouvoir me les confier, serez-vous indifférent pour un sujet qui peut être utile à vos Opéras? Est-il personne au monde qui ait plus de droit d'en parler que vous, Monsieur, à qui l'Opéra doit sa splendeur et les profits immenses qu'il fait depuis que vous travaillez pour ce Spectacle? En agissant pour le bien de vos Ouvrages, c'est le bien général que vous faites; et l'on ne se figurera jamais que je puisse avoir l'ombre du talent, lorsqu'après m'avoir présentée vous-même, on vous verra m'abandonner si cruellement. D'ailleurs la protection que vous m'accorderez ne peut jamais vous compromettre. Les Supérieures, toujours attentifs à recueillir les voix du Public qui ont été généralement en ma faveur, ne pourront se refuser à la justice de vos demandes. Jusqu'à ce moment on ne m'a rien dit, rien offert pour les trois fois que j'ai chanté, ni fait aucune proposition quelconque. Comme je prends ce silence pour un refus de la part de l'Administration, dont je respecte les raisons sans les connaître, et qu'il serait à appréhendre qu'on ne les attribuât à mon manque de talent, je vous supplie, Monsieur, de m'honorer d'une Lettre ostensible qui détruise les impressions défavorables qu'on pourrait prendre sur mon compte. Je suis, avec respect, Monsieur, votre très humble et très obéissante servante, Dupuis."

(„Ich hätte nicht erwartet, mein Herr, nachdem Sie so gütig waren, mir die Oper zu öffnen, daß Sie es gestatten würden, mir diese eben so rasch wieder zu verschließen. Ich hatte damals nicht den Vorteil, Gegenstand Ihrer Wahl zu sein, aber ich erfreute mich des Glücks, daß ich seitdem von Ihnen angenommen wurde; die Freundschaft, mit der Sie mich öffentlich ehrten, ist ein fühlbarer Beweis dafür. Sie waren es, mein Herr, der mich Monsieur de Vismes vorstellte; wenn ich debutierte, ohne Verträge abgeschlossen zu haben, und ohne die Sicherheit, an der Bühne bleiben zu können, dann sind meine Ehrerbietung für Sie und mein Vertrauen der einzige Grund dafür. Die Vorstellungen der ‚Iphigénie en Tauride‘ waren, wie Sie wissen, ausgesetzt. Niemand hat sich für die Rolle gemeldet; ich übernehme sie, ich bin erfolgreich, und ich werde schließlich ein beklagenswertes Opfer, das Sie der Notwendigkeit des Augenblicks gebracht haben. Sie wußten, mein Herr, daß dieses Stück mich brauchte, und daß ich dafür geeignet sei, als Sie geruhten, mich darin vorzustellen. Heute indessen stellt man heraus, ich sei dafür unbrauchbar; doch diese Ansicht kann nur von den zahllosen Damen stammen, die geeignet sind, in dem Stück die Rolle der Königinnen und der Feen zu übernehmen; und dieser Aufgabe fehlt es so sehr an Bewerberinnen, daß Sie selbst, mein Herr, gezwungen waren, unter die Feen und Königinnen Mademoiselle Levasseur zu placieren, die wegen ihrer Jugend und ihrer Figur für die Prinzessinnen auserkoren schien. Die Vielseitigkeit ihrer Talente machte sie in dem neuen Genre unübertrefflich, das sie sich durch Sie aneignete . . . Aber wenn sie wegginge . . . sehr wenige Frauen blieben für die Rollen der Alceste, der Armide, der ‚Iphigénie en Tauride‘ übrig. Betrachten Sie diese Werke als von der Bühne zurückgezogen? Wollen Sie apathische Ruhe über ihr weiteres Schicksal breiten, oder mich als unfähig ansehen, sie zu interpretieren? Wenn Sie andererseits glauben, wie Sie mir die Ehre erwiesen haben hundertmal zu sagen, mir die Werke anvertrauen zu können, werden Sie gegenüber jemandem gleichgültig sein, der Ihren Opern nützlich sein kann? Gibt es jemanden in der Welt, der mehr darüber zu sagen hätte als Sie, mein Herr, dem die Opéra ihren Glanz verdankt und die enormen Gewinne, die sie macht, seit Sie für diese Bühne arbeiten? Indem Sie zugunsten Ihrer eigenen Werke wirken, ist es doch das Gute allgemein, das Sie erreichen; und man wird niemals glauben, daß ich auch nur den Schatten eines Talentes hätte, wenn man mich so grausam von Ihnen aufgegeben sehen wird, nachdem Sie selbst mich vorgestellt hatten. Andererseits kann die Protektion, die Sie mir gewähren werden,

Sie niemals kompromittieren. Die Oberen, immer auf die Stimme der Öffentlichkeit achtend, die im großen und ganzen mir wohlgesonnen war, werden sich nicht der Billigkeit Ihrer Forderungen verschließen können. Bis jetzt hat man mir nichts gesagt, mir für die drei Male, die ich gesungen habe, nichts angeboten, noch mir irgendeinen Vorschlag gemacht. Da ich dieses Still-schweigen als Zurückweisung seitens der Opernverwaltung empfinde, deren Beweggründe ich respektiere, ohne sie zu kennen, und da zu befürchten ist, man könnte es meinem Mangel an Talent zuschreiben, so bitte ich Sie, mein Herr, mich mit einem vorzeigbaren Brief zu beehren, daß die unvorteilhaften Eindrücke, die man über mich bekommen könnte, zerstört. Ich verbleibe mit Ehrerbietung, mein Herr, Ihre ergebene und gehorsame Dienerin Dupuis.“¹

In diesem Brief versucht die schmerzhaft gekränkte Sopranistin an Glucks Gewissen zu appellieren, ohne sich ihn zu sehr zum Gegner zu machen. Sanft erinnert sie ihn daran, daß sie ihm in einer schwierigen Situation ausgeholfen hat, und daß sie dann, nicht mehr länger benötigt, fallen gelassen wurde. In einer Art eleganter Erpressung bittet sie ihn darum, bei der Verwaltung der Opéra zu intervenieren, daß sie ihre Rolle wieder bekäme. Sie erinnert Gluck daran, daß die launenhafte Levasseur, die Geliebte des österreichischen Gesandten, ihn jederzeit im Stich lassen könne. Ihr Appell an Gluck war wohl durchdacht. Der Komponist war mächtig und befand sich auf dem Gipfel seines Ruhmes. Gerade zu dieser Zeit, als er wegen des Verkaufs der Partitur der Oper *Echo et Narcisse* verhandelte, bestand er auf der Bedingung, daß den Milles Duplan und Theodore die Erlaubnis gegeben werde, ins Ensemble zurückzukehren, nachdem sie wegen ihrer Intrigen ausgeschlossen worden waren.

Gluck konnte Himmel und Erde in Bewegung setzen, um seine eigenen Interessen zu fördern; aber er liebte es nicht, sich in heikle Streitereien zu mischen, wenn ihre Anlässe ihn nichts angingen². So schrieb er am 3. Oktober 1779, einige Tage vor seiner endgültigen Abreise aus Paris, einen verbindlichen und höflichen Brief an Mme Dupuis, der ihn von jeglicher weiteren Verantwortung für die Sorgen der Sopranistin entbindet; aber er tat wenig oder gar nichts, um ihre Situation zu verbessern³. Mme Dupuis wartet über einen Monat, bevor sie diese Korrespondenz publiziert, anscheinend in der Zwischenzeit vergeblich versuchend, die Leitung der Opéra auf ihre Seite zu ziehen; als dies fehlgeschlagen war, entschließt sie sich, an die Öffentlichkeit zu appellieren.

Von der Bedeutung der Tatsache abgesehen, daß Glucks Korrespondenz um zwei Briefe bereichert wird (der eine an den Komponisten, der andere von ihm), vervollständigt diese Episode aus der Gesangskarriere einer vergessenen Sopranistin das Bild der problemreichen Situation kurz vor Glucks Abreise aus Paris 1779. Diese verschiedenen Sorgen, die zweifellos zu seinem Schlagschlag beitrugen, veranlaßten ihn anscheinend, in Zukunft ruhig in seinem kleinen Haus in Wien zu leben und sich von den Kämpfen des Pariser Opernlebens fernzuhalten.

(Aus dem Amerikanischen von G. Nobel und J. Neuer)

² Vgl. etwa *Collected Correspondence*, S. 181 f.

³ Dieser Brief ist in *Collected Correspondence*, S. 164, veröffentlicht.

Ein neuentdecktes Salzburger Libretto (1769) zu Mozarts „La Finta semplice“

von Rudolph Angermüller, Salzburg

Ein zeitgenössisches Libretto zu Mozarts *La Finta semplice* KV 51 (46a) konnte bis dato nicht nachgewiesen werden. Mozarts Jugendoper wurde 1768 in Wien nicht aufgeführt; über das Nichtzustandekommen und die Intrigen gegen das Stück hat uns Leopold Mozart ausführlich in einem Brief an seinen Salzburger Hausherrn Lorenz Hagenauer vom 30. Juli 1768¹ und einer *Species facti*, die am 21. September 1768 an Kaiser Joseph II. gerichtet wurde², berichtet. Die Wiener Musikszenerie von 1768 und die Rolle des Grafen Giuseppe Afflisio (1722–1788), der die Aufführung der *Finta semplice* in der Donaumetropole hintertrieb, hat Bernhard Paumgartner in dem kürzlich erschienenen Buch *Vita di Giuseppe Afflisio. Lebensgeschichte des Giuseppe Afflisio*³ ausführlich dargestellt.

Die Pariser Bibliothèque Nationale, Département des Imprimés, verwahrt unter ihren Goldoni-Beständen ein Salzburger Textbuch in zeitgenössischem marmoriertem Einband zu Mozarts *La Finta semplice*⁴, das von der Forschung bisher unbeachtet blieb. Dieses Libretto konnte ich im Oktober 1977 einsehen. Das Titelblatt des Librettos lautet: *LA / FINTA SEMPLICE. / DRAMMA GIUCOSO / PER MUSICA. / DA RAPPRESENTARSI IN CORTE, / PER ORDINE / DI S. A. REVERENDISSIMA / MONSIGNOR / SIGISMONDO/ARCIVESCOVO / E PRENCIPE / DI SALISBURGO: / PRENCIPE DEL S.R.I. / LEGATO NATO DELLA S.S.A. / PRIMATE DELLA GERMANIA, / E DELL'ANTICHISSIMA FAMIGLIA / DEI CONTI DI / SCHRATTENBACH / &c. &c. / SALISBURGO: Nella Stamperia di Corte 1769.* /, ohne Seitenzählung [58 S.], 8°.

Folgende „PERSONAGGI“ sind angegeben:

„FRACASSO, Capitano Ungarese. Il Sig. Giuseppe Meissner⁵.

ROSINA, Baronessa, Sorella di Fracasso, la quale si finge Semplice, La Sig. Maria Maddalena Haydn⁶.

1 Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt (und erläutert) von W. A. Bauer und O. E. Deutsch. Band 1: 1755–1776, Kassel etc. 1962, No. 135, S. 269–274.

2 Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen*, No. 139, S. 279–283.

3 Aus dem Nachlaß von B. Paumgartner hrsg. G. Croll und H. Wagner, Kassel etc. 1977. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum, Bd. 7.)

4 Signatur: Yd 1376.

5 Joseph Meissner (1725?–1795) war eigentlich Bassist, übernahm aber auch Tenorpartien. Erfolge konnte der Sänger in Italien und deutschen Residenzstädten verbuchen. Meissner, dem eine angenehme Stimme nachgesagt wurde, der besonders in pathetischen Rollen gute Figur machte, war seit 1747 Mitglied der Salzburger Hofmusik; auch als Komponist ist er hervorgetreten. Als Schwiegersohn von Johann Ernst Eberlin war er mit der Salzburger Musikszenerie bestens vertraut. Mozart bemerkte, daß Meissners Stimme zittere, er aber „das rechte Cantabile“ habe. Zu Meissner vgl. E. Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, Phil. Diss. (masch.) Salzburg 1972, S. 263–273.

6 Maria Magdalena Haydn, geb. Lipp (1745?–1827), Sopran, war von 1765 bis 1803 Hofsgängerin. Am 17. August 1768 heiratete sie Michael Haydn. Vgl. Hintermaier, op. cit., S. 227–230, und Th. Aigner, *Der Eggenfeldener Lehrersohn Franz Ignaz Lipp (1718–1798)*, in: Heimat an Rott und Inn. Heimatbuch für die Landkreise des Rottals, Folge 1969 (Eggenfelden 1969), S. 1–5.

GIACINTA, *Sorella di Don Cassandro e Don Polidoro, La Sig. Maria Anna Braunhofer*⁷.

NINETTA *Cameriera. La Sig. Maria Anna Fösömaier*⁸.

DON POLIDORO, *Gentiluomo Sciocco, Fratello di Cassandro. Il Sig. Francesco Antonio Spizeder*⁹.

DON CASSANDRO, *Gentiluomo Sciocco, ed Avaro, Fratello di Polidoro. Il Sig. Giuseppe Hornung*¹⁰.

SIMONE, *Tenente del Capitano. Il Sig. Felice Winter*¹¹.

TUTTI IN ATTUAL SERVIZIO / DI S.A. REVERENDISSIMA &c. / *La Musica è del Signor Wolfgango Mozart, in / Età di Anni dodici.*“

Titelblatt und Personaggi dieses Textbuches hat Otto Erich Deutsch, ohne von dem Salzburger Libretto Kenntnis zu haben, in *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*¹² bereits abgedruckt. Die Angaben entstammen nach Deutsch einem „Programm der Uraufführung der ‚Finta semplice‘“. Deutsch gibt als Quelle die dritte Auflage von Otto Jahns *W. A. Mozart*¹³ an. Jahn wiederum schöpft seine Information aus Gustav Nottebohm's *Mozartiana*¹⁴. Nottebohm bemerkt, daß ihm „von anderer Seite“ die Abschrift des „Salzburger Theaterzettels“ zugekommen sei, der allerdings bis heute nicht wieder aufgetaucht ist. Informant Nottebohms ist Ludwig Ritter von Köchel gewesen, der in seinem Aufsatz *Nachträge und Berichtigungen zu v. Köchel's Verzeichnis der Werke Mozart's*¹⁵ schreibt: „Nach einem Programme (1769, gedruckt in der Hofbuchdruckerei in Salzburg) im Besitz von Mr. Richard in Paris, wurde dieses ‚dramma giocoso per musica‘ auf Befehl des Erzbischofs Sigmund von Schrattenbach 1769 im Hoftheater zu Salzburg gegeben.“ Köchel gibt dann die Besetzung und den Komponisten an. Er scheint mit Richard korrespondiert zu haben; ob Richard Köchel eine falsche Auskunft gegeben hat – ihm

7 Maria Anna Braunhofer (1748–1819), Alt, wurde zusammen mit Maria Magdalena Lipp am 5. Januar 1765 als „Hofsingerin“ angestellt, von Erzherzog Ferdinand am 8. Dezember 1803 unter Beibehaltung ihres vollen Gehaltes pensioniert. Vgl. Hintermaier, op. cit., S. 45–47.

8 Maria Anna Fesemayr (1743–1782?), Sopran, wurde vollendetes Agieren nachgesagt, schwere Partien führte sie mit Bravour aus. Mozart war ihr Brautführer, als sie 1769 Anton Cajetan Adlgasser heiratete. Vgl. Hintermaier, S. 109–111.

9 Franz Anton Spizeder (1735–1796) war von 1760 bis zu seinem Lebensende Hoftenorist, er fungierte in der Salzachstadt als Gesangs- und Klavierlehrer im Kapellhaus. Vgl. Hintermaier, S. 413–418.

10 Joseph Hornung (Lebensdaten unbekannt), Baß, immatrikulierte sich 1764 an der Salzburger Universität als Theologe. Bevor er vom Hof besoldet wurde (1. Februar 1769), war er Bassist im Stiftschor St. Peter zu Salzburg. Als „celeberrimus Buffonista“ trat er nach seinen Salzburger Diensten (wahrscheinlich seit 1773) in verschiedenen italienischen Theatern auf. Vgl. Hintermaier, S. 188–189.

11 Felix Winter (1722–1772), Baß, wurde, nachdem er zuvor Domchoralist gewesen war, im Mai (?) 1753 wirklicher Hofbassisten. In den Jahren 1755/56 finden wir Winter in Italien, wo er sich mit viel Beifall in verschiedenen Theatern hören ließ. Leopold Mozart schrieb über seine Stimme in Friedrich Wilhelm Marpurgs „Historisch–Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik“, Bd. 3, Stück 3, Berlin 1757, S. 191, daß Winter über eine Stimme verfüge, die der Meissners gleichkäme, er habe die Höhe „einer nicht gar zu hohen Tenorstimme, und die Tiefe eines tiefen Kammerbasses“, er singe „mit Geist“. Vgl. Hintermaier, S. 460–462.

12 Kassel etc. 1961, S. 82 (Neue Mozart-Ausgabe. Serie X/34).

13 Dritte Auflage. Bearbeitet und ergänzt von H. Deiters. Erster Theil, Leipzig 1889, S. 108–109.

14 *Von Mozart herrührende und ihn betreffende, zum größten Theil noch nicht veröffentlichte Schriftstücke*. Nach aufgefundenen Handschriften hrsg. von G. Nottebohm, Leipzig 1880, S. 103.

15 In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Neue Folge 2 (1864), Nr. 29, Leipzig 20. Juli 1864, Spalte 493–496, besonders Spalte 495.

dürfte das Salzburger Libretto vorgelegen haben –, ist nicht mehr zu eruieren, da entsprechende Briefe fehlen. Woher die Bibliothèque Nationale ihr Exemplar bekommen hat, ist nicht mehr festzustellen. Sollte es ein Geschenk des Monsieur Richard gewesen sein?

Deutsch¹⁶ nennt als Salzburger Premierentermin den 1. Mai 1769, versieht das Datum aber mit einem Fragezeichen; andere Autoren, u. a. auch Paumgartner¹⁷, legen sich direkt auf dieses Datum fest. Das Salzburger Libretto gibt weder einen Aufführungstermin an, noch verzeichnet es den Librettisten. Ein dokumentarisch belegter Salzburger Aufführungstermin der *Finta semplice* konnte bis heute nicht festgestellt werden. Nach vorliegendem Salzburger Libretto, das der Hof selbst besorgte, darf geschlossen werden, daß 1769 eine Aufführung von Mozarts *La Finta semplice* in der Salzachstadt stattgefunden hat. Ein zeitgenössisches Salzburger Aufführungsmaterial, das sich im Salzburger Konsistorialarchiv oder in der Bibliothek der Internationalen Stiftung befinden müßte, kann jedoch nicht nachgewiesen werden.

Der „Grundtext“ der *Finta semplice* stammt von Carlo Goldoni (1707–1793). Das *Dramma giocoso per musica* wurde im Karneval 1764 – zwischen Ende Dezember 1764 und Februar 1765 – im Teatro Giustiniani di S. Moisè in Venedig aufgeführt. Die Musik zu diesem Werk komponierte Salvatore Perillo (um 1731–?)¹⁸. Goldoni, der *La Finta semplice* offensichtlich in Paris schrieb, nahm sich André Cardinal Néricault Destouches *La Fausse Agnès ou Le Poète campagnard* (1734) zum Vorbild. Destouches Komödie war in Italien gut bekannt, eine Übersetzung besorgte die Duchessa Maria Vittoria Serbelloni unter dem Titel *Il Poeta di villa*.

Aus Leopold Mozarts *Species facti* wissen wir, daß Marco Coltellini, der seit 1758 „Theatraldichter“ in Wien war, das Goldonische Libretto für die geplante Wiener Aufführung eingerichtet bzw. bearbeitet hat. Die 6. Auflage des Köchel-Verzeichnisses stellt fest, daß nur der 3. Akt durch Coltellini „stärkere Veränderungen“ erfahren habe. Vergleicht man das Salzburger Libretto von 1769 mit Goldonis Text¹⁹, so ergeben sich – schematisch dargestellt – folgende Änderungen:

Goldoni

Coltellini/Mozart

Allgemeines:

Die „Mutazioni di scene“ sind bei Goldoni karger gehalten, mehr Allgemeinplätze.

Atto primo

Giardino delizioso con viali.

Atto primo

Giardino vicino alla Casa di Campagna dei due Gentiluomini: Don Cassandro, e Don Polidoro. Cabinetto nella loro Casa.

Atto secondo

Camera. Saletta.

Atto secondo

Loggia nella medesima Casa. Sala con sedie e Lumi, essendo Notte.

Atto terzo

Strada di campagna. Sala.

Atto terzo

Strada, che conduce alla loro Casa. Sala con sedie come sopra.

Die einzelnen „Personaggi“ bekommen teilweise typischere Attribute, sind besser charakterisiert.

ROSINA, baronessa unghera

ROSINA, baronessa, sorella di Fracasso, laquale si finge semplice

¹⁶ *Dokumente*, S. 82.

¹⁷ *Vita*, S. 23.

¹⁸ Ein Exemplar konnte bis dato nicht nachgewiesen werden.

¹⁹ Carlo Goldoni, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, vol. 12, (Verona 21964), S. 221–272.

*DON CASSANDRO, ricco terrazzano
cremonese*
DON POLIDORO, suo fratello minore

DONNA GIACINTA, loro sorella

NINETTA, loro cameriera
*FRACASSO, capitano nelle truppe unghere
acquartierate sul Cremonese, e fratello di
Rosina*
SIMONE, suo sargante

*DON CASSANDRO, gentiluomo sciocco ed
avaro, fratello di Polidoro*
*DON POLIDORO, gentiluomo sciocco, fratello
di Cassandra*
*GIACINTA, sorella di Don Cassandro e Don
Polidoro*
NINETTA, cameriera
FRACASSO, capitano ungharese

SIMONE, tenente del capitano

Das Salzburger Libretto kennt vielfach eine andere Versaufteilung (oft werden Zweizeiler zu Einzeilern gruppiert), Wortumstellungen – Mozart hat sich allerdings an das Goldonische Original gehalten; das beweist ein Vergleich mit der Erstaussgabe: im Salzburger Libretto finden sich nämlich Wortumstellungen, denen Mozart nicht gefolgt ist. – Regieanweisungen für die handelnden Personen fehlen fast durchwegs.

I,1

Ausführlichere Ortsbeschreibung:

*„Giardino con un viale d'alberi che si stende
dalla pianura sopra d'una eminenza, dove
termina nella facciata d'un palazzino da
campagna.“*

I,1

*„La Scena rappresenta un Giardino, nel quale
vanno spassegiando.“*

I,5

In der Abgangsarie des Polidoro „*Cosa ha mai
la Donna indosso*“ (No. 7) fehlt die dritte Zeile
„*Se la guardo, in lei m' incanto*“ – wohl Druck-
fehler.

I,6

*„Cosa dicon tanti e tani,
Che in amor spender bisogna?
Falso, falso, e una menzogna,
È una gran bestialità.
Questo è far le sue galanti
Più superbe, più arroganti;
E chi amar vuole all' usanza,
Dei sospiri in abbondanza
Delle smanie e batticori,
Ma regali, no signori,
Che l'amor più durerà.“*

I,6

Die Abgangsarie des Cassandro (No. 8) wurde
von Coltellini neu gedichtet. Sie ist mehr hand-
lungsbezogen, weniger Allgemeinplatz, buffones-
ker als der Goldonische Text.

*„Ella vuole, ed io torrei,
Convenire non si può.
Quando son vicino a lei,
Vale a dir: solus com sola;
A un occhiata, a una parola
Mi riscaldo, mi fo rosso:
Mi par, ch'abbia il fuoco adosso;
Sento il sangue in ogni vena;
Che ribolle e fa blo blo,
Ma l'amor finisce poi
Colla borsa e coll'anello,
Ed il sangue giù bel bello
Si rapprese, si gelò.
E son come un can barcone
Fra la carne, ed il bastone:
Vorrei stender lo zampino,*

		<i>E al baston più m'avvicino, E abbaiano, mugolando, Piglio il porco, e meno vò.“</i>
	II,8	II,8
Abgangsarie des Cassandro „ <i>Item lascio . . . voglio dire</i> “		Strich im Rezitativ. Änderung des Szenenab- schlusses (ohne Arie) mit Texterweiterung.
		II,10
		Die zweite Szenenhälfte ist gestrichen.
		III,1
		Die Arie des Simone „ <i>Vieni, vieni, o mia Ninetta</i> “ (No. 22) und das Recitativo secco sind Neu- dichtungen Coltellinis. Die Abgangsarie Goldo- nis (Ninetta: „ <i>Sono in amore</i> “, No. 23) ist bei- gehalten worden.
		III,2
		Änderung des Textes: Texterweiterung und neue Arie des Giacinto zu Beginn der Szene (Giacinto: „ <i>Che scompiglio, che flagello</i> “, No. 24).
	III,3	III,3
		gestrichen
	III,4	III,3
		neuer Text
	III,5	III, 4-5
		neuer Text. Auch die Schlußsentsenz ist neu ge- dichtet:
		„ <i>È inutile adesso Di far più lamenti, Già queste del sesso Son l'arti innocenti, E spirito e bellezza Son gran qualità.</i> “
„ <i>Chi non sa talvolta fingere, Non sa mai signoreggiar; E l'impari dalle femmine, Chi vuol farle innamorar.</i> “		

„Allein der Poet war der erste“, so Leopold Mozart am 30. Juli 1768 an Hagenauer, „der es hinderte, indem er, um nur da und dort veränderungen, die nothwendig waren, vorzunehmen, es immer verzögerte, so daß man der veränderten Arien erst zwey um Ostern von ihm erhalten konnte“. In Frage kommen die Nummern 8 (Cassandro: „*Ella vuole, ed io torrei*“, I,6), 22 (Simone: „*Vieni, vieni o mia Ninetta*“, III,1) und 24 (Giacinto: „*Che scompiglio, che flagello*“, III,2). Leopolds Aussage in der *Species facti*: „allein einige Änderungen, die der Poet im Text zu machen hatte, hemmten die Composition“, ist dick aufgetragen, außer dem neuen Schluß hat Coltellini nichts geändert, was den Filo beeinträchtigt hätte; die Arie aus dem ersten Akt hätte Mozart leicht nachkomponieren können.

Coltellinis Verdienst liegt darin, daß er den Goldonischen Text bühnenwirksamer gemacht, ein wirkungsvolles Finale geschrieben hat.

Die verschiedenen Auflagen des Köchel-Verzeichnisses konnten kein zeitgenössisches Libretto der *Finta semplice* nachweisen; die Edition in der Neuen Mozart-Ausgabe (vorgelegt von Rudolph Angermüller und Dietrich Berke) wird das Salzburger Textbuch berücksichtigen.

BERICHTE

„Orgelmusik im Vakuum – Zwischen Avantgardismus und Historismus“. Bericht über das IV. Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung vom 24. bis 26. November 1977 in Murrhardt (Württemberg) von Bernhard A. Kohl, Freiburg i. Br.

Nach Colloquien auf dem Thurner/Schwarzwald, in Freiburg/Br. und in Sinzig/Rh. war diesmal das württembergische Murrhardt zum Tagungsort gewählt worden. Seit Mai 1977 steht in der dortigen ehemaligen Klosterkirche eine dreimanualige, von Helmut Bornefeld disponierte Orgel, die von der Fa. Walcker gebaut wurde. Gegenüber dem Sinziger Experimentier-Instrument liegt hier eine an traditionell erprobten Vorstellungen orientierte Disposition vor, ohne jedoch auf einen historischen Typus festgelegt zu sein. Sechs Referenten aus verschiedensten musikalischen Berufen waren zusammengekommen, um die Ergebnisse der Sinziger Tagung zu vertiefen und zu ergänzen.

Das Einleitungsreferat von Hans Heinrich Eggebrecht (Freiburg/Br.), dem Leiter des Colloquiums, ging im wesentlichen den Begriffen „Avantgardismus“ und „Historismus“ nach und sah in der Negation dieser beiden Pole die Möglichkeit einer Tilgung bestehenden Herrschaftsanspruchs (Avantgardismus) oder traditioneller Verhärtung (Historismus). Oskar Gottlieb Blarr (Düsseldorf) sprach als ein Praktiker über Improvisation: das musikalische Problem der Dialektik von Bindung und Freiheit, wie es schon Pierre Boulez in einem Vortrag 1961 angesprochen hat. In *Schlichtheit als Protest – Aktuelle Bemerkungen über J. A. P. Schulz* forderte Wolfgang Herbst (Heidelberg) einen Pluralismus für Kirchenmusik und Gottesdienst, um den gesellschaftlich differenzierten Zielgruppen jeweils gerecht werden zu können; dabei stützte er sich auf die künstliche Schlichtheit der *Lieder im Volkston*, in denen die gelehrte Musik bewußt verlassen wird. Albrecht Riethmüller (Freiburg/Br.) bescheinigte in seinem Referat *Einheit, Einfachheit und Autonomie der Musik im Lichte der zeitgenössischen Orgelmusik* der „Königin der Instrumente“ eine „vielleicht zu große Vergangenheit“ und fand dabei teilweise recht diskutabile Thesen. Während hier die Orgelmusik in concreto etwas zu kurz gekommen war (Riethmüller billigt lediglich der Musik allgemein, nicht aber der Orgelmusik Autonomie zu), gab Joachim Dorfmueller (Wuppertal) einen üppigen Überblick über neuere cantus-firmus-Literatur für Orgel. Abschließend erläuterte Bernhard Albert Kohl (Freiburg/Br.) *Johann Nepomuk Davids Orgelmusik als „eigentlich Mystisches“ – Anmerkungen zu einer notwendigen Evakuierung*; Davids Orgel-Weg und seine Anschauung über das Wesen dieses Instruments als Klangbild des Metaphysischen wurden mit Beispielen (*Phantasia und Fuge Gis/As* aus op. 66 und *Partita 1970*) analytisch belegt. In zwei Orgelkonzerten spielten Ludwig Doerr (Freiburg/Br.) und Joachim Widmann (München) Werke über gregorianische Themen von Hermann Schroeder, Jean Langlais, Jehan Alain und Ludwig Doerr (Improvisation über „Dies irae“) sowie von Helmut Bornefeld.

Italienische Musik zwischen 1770 und 1830. Kolloquium vom 20. bis 23. März 1978 in Rom

von Silke Leopold, Hamburg

Die Erforschung der italienisch-deutschen Beziehungen in der Musikgeschichte ist eine der zentralen Aufgaben, die sich die Musikgeschichtliche Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom stellt – ein Programm, das sich nicht nur in der Schriftenreihe *Analecta Musicologica*, sondern auch in den in mehrjährigem Abstand veranstalteten Kolloquien manifestiert. Nicht zuletzt wird durch diese bisher viermal durchgeführten Tagungen auch der Dialog zwischen italienischen und deutschen Musikforschern gefördert und so der Gefahr der Isolierung nationaler Forschungsgruppierungen – sei es bedingt durch unterschiedliches Forschungsinteresse oder auch nur vordergründig durch Sprachbarrieren – auf fruchtbare Weise begegnet.

Vier Jahre nach dem Kolloquium *Mozart und Italien* fand nun vom 20.–23. März 1978 ein Kolloquium über *Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen ca. 1770 und ca. 1830 und ihre Beziehungen zum Norden* statt. Die Organisation lag, wie schon bei den vorausgehenden Veranstaltungen, in den Händen des Leiters der Musikgeschichtlichen Abteilung, Friedrich Lippmann, der hierbei von der Sekretärin der Abteilung, Frau Renate Hermes, tatkräftig unterstützt wurde.

Scheinen auf den ersten Blick die Themenkreise dieser beiden letzten Tagungen verwandt zu sein, so lag der Unterschied doch nicht nur in dem größeren Umfang der diesmal zur Debatte stehenden Periode, sondern auch und besonders in der Blickrichtung: Nicht um einen Komponisten nördlich der Alpen und seine Beziehungen zum Süden, sondern eben um diesen Süden als musikalisch selbständiges Gebiet und seine Wirkung auf die Musik nördlich der Alpen drehte sich das Interesse. Carl Dahlhaus umriß in seinem öffentlichen Vortrag *Europäische Musikgeschichte im Zeitalter der Wiener Klassik* Thema und Problematik des Kolloquiums. Die Erhebung der Wiener Klassik zum wichtigsten, ja einzigen musikalischen Phänomen der Zeit um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert habe die Historiographen dazu verleitet, alle anderen zeitgenössischen musikalischen Entwicklungen in der Beurteilung darauf zu beziehen. Nur dem Musikhistoriker, der statt dessen jene anderen musikalischen Phänomene für sich betrachte, böte sich jedoch die Chance, musikalische Traditionen ohne Bezug auf die Wiener Klassik in ihrer Eigengesetzlichkeit zu begreifen.

Der Beitrag Italiens zur Musikgeschichte der im Thema angesprochenen Periode liegt hauptsächlich in der Pflege der Oper. Es war daher nur natürlich, daß die Mehrzahl der Referate sich mit diesem Thema befaßte. Drei Beiträge zur Librettistik veranschaulichten sowohl das Eingebettetsein dieses von der Literaturgeschichtsschreibung so gern vernachlässigten Genres in die allgemeine literarische Entwicklung der Zeit als auch die charakteristischen Eigenheiten der italienischen Oper jener Epoche: Daniela Goldin (*Sullo sviluppo della librettistica italiana fra il 1770 e il 1830*), Rudolph Angermüller (*Grundzüge des nachmetastasianischen Opernlibrettos*) und Gianfranco Folena (*Aspetti letterari e linguistici del libretto italiano fra Rivoluzione e Restaurazione*). Die Opera buffa war Gegenstand der Referate von Stefan Kunze (*Ironie des Klassizismus. Aspekte des Umbruchs in der musikalischen Komödie um 1800*) und Volker Scherliess (*„Il Barbiere di Siviglia“: Paisiello und Rossini*). Mit der Opera seria befaßten sich Fedele D'Amico (*A proposito del „Tancredi“ rossiniano*) und besonders Friedrich Lippmann, der in seinem Referat *Über die Opere serie Cimarosas* unter anderem anhand authentischer Äußerungen die Bedeutung unterstrich, die der hauptsächlich als Buffa-Komponist geschätzte Cimarosa selbst dieser Gattung beimaß. Die verwandten Gattungen Opera semiseria und *Dramma eroicomico* wurden von Martin Ruhnke gegeneinander abgegrenzt; Gerhard Allroggen behandelte mit seinem Referat *Piccinnis „La Griselda“ als Brücke zum 19. Jahrhundert* ein Beispiel des *Dramma eroicomico*. Die Beiträge von Helga Lühning (*Die Cavatina nach 1790*) und Wolfgang Witzemann (*Grundzüge der Instrumentierung in italienischen Opern zwischen 1770 und 1830*) wandten sich allgemeineren Themen zu; den Bereich der Bühnenkunst streifte Silke Leopold (*Zur Szenographie der Türkenoper*).

Die im Thema des Kolloquiums angesprochenen Beziehungen zum Norden wurden, da das Referat von Guido Salvetti (*Musica da camera italiana a Parigi tra Rivoluzione e Restaurazione*) leider ausfiel (jedoch im Kongreßbericht veröffentlicht wird), hauptsächlich von Günther Maschenkeil angesprochen, der in seinem Beitrag *Beethovens italianità* versuchte, Melodiewendungen Beethovens in Bezug zu Melodien der italienischen Oper zu setzen. Zwei Referate, die sich in nahezu idealer Weise ergänzten, repräsentierten das Gebiet der Kirchenmusik der genannten Epoche: Karl Gustav Fellerer (*Kirchenmusikalische Reformbestrebungen um 1800*) und Leopold Kantner (*Stilistische Strömungen in der italienischen Kirchenmusik 1770–1830*). Mit einem Beitrag über *La teoria musicale di Bonifacio Asioli* beschloß Renato Di Benedetto die Serie der Vorträge.

Die Abschlußdiskussion ebenso wie die Diskussionen zu den einzelnen Themenkreisen machte vor allem deutlich, wie sehr die Musikgeschichtsschreibung einer Aufarbeitung der musikalischen Phänomene außerhalb der Wiener Klassik bedarf. Selbst bei diesem Symposium, das hierzu ja bereits einen großen Beitrag leistete, kehrte in den Diskussionen gleich einem Ritornell die Feststellung immer wieder, das in Archiven und Bibliotheken verborgene Material sei so umfangreich und so wenig erschlossen, daß abschließende Urteile bisher über keine der behandelten Gattungen möglich seien. Jene Forschungslücken zu benennen, gehörte mit zu den wesentlichen Ergebnissen der Tagung.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen*

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, Ü = Übungen. Angaben der Stundenzahl in Klammern.

Nachtrag Sommersemester 1978

Köln. Prof. Dr. K. P. WACHSMANN: Geschichte der Musikethnologie als Geschichte der Ideen (2) – S: Interpretation und Rezeption afrikanischer Musik (gem. mit Prof. Dr. R. GÜNTHER) (2) – Ü: Afrikanische Musikerbiographie (2).

Würzburg. Prof. Dr. W. OSTHOFF: Deutsche Spätformen der Symphonie (1914–1945) (2).
Dr. J. EPPELSHEIM: Ü: Lektüre und Interpretation ausgewählter Quellentexte zur Geschichte der Musikinstrumente (2).

Wintersemester 1978/79

Aachen. Nicht gemeldet.

Basel. Prof. Dr. H. OESCH: Haupt-S: III: Übungen zu den Opern G. F. Händels (2) – Grund-S: Arbeitsgemeinschaft: Der Komponist im Gespräch. Interpretationen zeitgenössischer Werke (2) – Einführung in die Instrumentenkunde unter Berücksichtigung historischer Aspekte (durch Frau Dr. V. GUTMANN) (1) – Einführung in das Studium der Musikgeschichte (durch N. N.) (2) – Ethnomusikologie: Die andalusische Nuba. Einführung und Transkriptionsübungen (2) – Die klassische Musik Nordindiens (mit Übungen) (2).

Prof. Dr. W. ARLT: Die Rolle Italiens im Stilwandel des 15. Jahrhunderts (2) – Haupt-S: Arbeitsgemeinschaft: Tanzmusik des Mittelalters (2) – Kolloquium zur Interpretationskritik an Hand von Aufnahmen älterer Musik (14täglich 2) – Grund-S: Grundseminar I zur Musik des Mittelalters: Die Handschrift London, British Museum Egerton 274 (LoB) (2).

Prof. Dr. E. LICHTENHAHN: Vorlesung mit gemeinsamer Lektüre: Die Musik in der Kunst- und Geschichtsphilosophie des 19. Jahrhunderts (2).

Priv. Doz. Dr. M. HAAS: Paläographie der Musik III: Mensurale Aufzeichnungsweisen des 14. und 15. Jahrhunderts (2).

Berlin. Freie Universität. Prof. Dr. T. KNEIF: Die Symphonien Schumanns und Mendelssohns (3) – Anfänge der amerikanischen Rockmusik (1954–1964) (3) – S: Übungen zur Sozialgeschichte des Virtuositentums (2).

Prof. Dr. K. KROPFINGER: Forschungssemester.

Prof. Dr. R. STEPHAN: Der Umkreis der Wiener Schule (2) – Pros: Mozarts Kirchenmusik (2) – Haupt-S: Mahler-Probleme (2) – Doktorandencolloquium (2).

Dr. R. ELVERS: Quellenkunde zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (2).

Dr. W. SCHLEMM: Ü: Fragen der Medienästhetik (2).

Dr. F. ZAMINER: S: Claudius Ptolemaeus: Harmonica (2).

KAPP: Pros: Lektürekurs: Quellen zur Geschichte der musikalischen Interpretation (2).

* In das Verzeichnis der Vorlesungen wurden nur noch die Lehrveranstaltungen derjenigen Hochschulen aufgenommen, an denen es einen Studiengang Musikwissenschaft als Hauptfach mit Abschluß Magister oder Promotion gibt. Theoretische und praktische Propädeutika und Übungen sind nicht mehr verzeichnet.

Abteilung Musikethnologie. Ass. Prof. Dr. M. P. BAUMANN: Einführung in die Ethnographie des Tanzes (2) – Haupt-S: Zur Praxis ethnomusikologischer Quellenedition (2).

Dr. R. BRANDL: Pros: Probleme einer überregional-vergleichenden Musikforschung (Seminar A) (2) – Pros: Schalldokumentation und AV-Einsatz in der angewandten Musikethnologie (berufskundliches Seminar B) (2).

A. K. SCHALLER: Kurs: Transkription I (2) – Analyse (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. H. TOUMA: Die andalusische Nubah Nordafrikas, in Marokko, Algerien und Tunesien (2).

Lehrbeauftragt. Frau Dr. H. NIXDORFF: Instrumentenkunde II (2).

Berlin. Technische Universität. Prof. Dr. C. DAHLHAUS: S: Das Organum des 9. bis 13. Jahrhunderts (2) – S: Die Messe im 14. und 15. Jahrhundert (2) – S: Musiktheorie des 15. und 16. Jahrhunderts (2).

Frau Prof. Dr. H. de la MOTTE-HABER: Einführung in die Musikpsychologie (2) – S: Psychologie und Ästhetik der Filmmusik (2) – S: Empirische Methoden (2).

Dr. Th.-M. LANGNER: Robert Schumann und die Musikentwicklung des 19. Jahrhunderts (2).

Dr. P. NITSCHKE: Pros: Die nachklassische Symphonie (2) – Pros: Berlioz' Schriften (2).

M. ZIMMERMANN: Pros: Das Musikalische (Einführung in die Phänomenologie der Musik) (2) – Pros: Schiller–Rossini–Verdi (2).

Berlin. Pädagogische Hochschule. Prof. Dr. P. RUMMENHÖLLER: Haupt-S: Geschichte der Klaviermusik II. Haydn – Mozart – Beethoven (2) – Pros: Einführung in die Musiksoziologie (2).

Prof. Dr. W. BURDE: Musik des 20. Jahrhunderts: Strawinski (2) – Zur Sozialgeschichte der Musik im 18. Jahrhundert (2).

Dr. H. DANUSER: Neoklassizismus, Neobarock und Neoromantik im 20. Jahrhundert (2) – Methoden und Ziele des musikwissenschaftlichen Arbeitens (2).

Bern. Prof. Dr. St. KUNZE: Entwurf einer Geschichte der Musik I (2) – S: Programmmusik, deskriptive Musik, Tonmalerei und musikalische Struktur (2) – Pros: Bachs Passionen und ihre Tradition (2).

Prof. G. AESCHBACHER: Ü: Zur Entwicklung der Harmonik im 19. Jahrhundert (2).

Priv.-Doz. Dr. V. RAVIZZA: Von der frei atonalen zur seriellen Musik: Anton Webern (1) – Ü: Notationskunde (Weiße Mensuralnotation und Tabulaturen) (2) – Historische Werkanalyse I (1) – Historische Werkanalyse III (1).

Frau Dr. B. GEISER: Volksmusik der Schweiz (mit Feldforschungen) (2).

Prof. Dr. M. LÜTOLF: Übung zur Musik des Mittelalters (2).

Dr. J. MAEHDER: Ü: Klangfarbe-Orchestersatz-Instrumentation (19. und 20. Jahrhundert) (3).

Bochum. Prof. Dr. H. BECKER: Die Symphonie vor Beethoven (2) – Haupt-S: Das Klavierkonzert im 19. Jahrhundert (2) – Doktoranden-Seminar (2).

Prof. Dr. K. RÖNNAU: Der Gregorianische Choral (1) – Haupt-S: Die venezianische Schule im 16. Jahrhundert (2) – Pros: Geschichte der Suite (2).

Dr. Chr. AHRENS: Pros: Béla Bartók (2).

Dr. SCHLÄDER: Pros: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten (2).

Bonn. Prof. Dr. G. MASSENKEIL: Die mehrstimmige Musik des Mittelalters (Musikgeschichte I) (G) (2) – S: Der gregorianische Choral. Geschichte und Praxis (G + H) (2) – S: Zur Kompositionslehre des 17. Jahrhunderts (G + H) (1) – Doktorandenseminar (2).

Prof. Dr. S. KROSS: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (G + H) (3) – Das Kantatenwerk Joh. Seb. Bachs (2) – Doktorandenseminar (2) – S: Musikwissenschaftliche Methodik und Bibliographie (G) (2).

Akad. Mus. Dir. Prof. Dr. E. PLATEN: Haupt-S: Stilfragen der Musik zwischen 1900 und 1950 (H) (2).

Prof. Dr. M. VOGEL: Die Musik der Antike (G + H) (2) – Die Lehre von den Tonbeziehungen (G + H) (2) – Seminar zu aktuellen Fragen der Musikwissenschaft (H) (2).

Prof. Dr. M. STAEHELIN: S: Übertragung und Edition mensural notierter Musik (G + H) (2).

Frau Dr. Marianne BRÖCKER: S: Musikinstrumentenkunde (2).

Detmold-Paderborn: Prof. Dr. A. FORCHERT: Die Anfänge der zyklischen Messenkomposition (2) – Haupt-S: Zur Musikanschauung des späten Mittelalters (2) – Pros: Das Werk Arnold Schönbergs (2).

Prof. Dr. G. ALLROGGEN: Allgemeine Musikgeschichte II (2) – Haupt-S: Venezianische Instrumentalmusik zwischen 1600 und 1750 (2) – Pros: Bartóks Streichquartette (2) – Pros: W. A. Mozarts Sinfonien (2) – Ü: Einführung in musikwissenschaftliche Arbeitstechniken (2).

Prof. Dr. NIEDERAU: Musik um 1750 (1).

Doz. Dr. B. DOPHEIDE: Bestimmungsübungen (1).

Dr. G. KAPPNER: Ü: Gregorianik und Kirchenlied (14täglich 3).

Prof. P. KÖTTERS: Instrumentenkunde (1).

Erlangen: Prof. Dr. M. RUHNKE: Die Orchesterwerke von Johannes Brahms (2) – Haupt-S: Die Symphonien von Anton Bruckner (2) – Ü: Der Generalbaß im 18. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. F. KRAUTWURST: Forschungsfreiemester.

Frau Dr. H. LÜHNING: Pros: Bachs Matthäus-Passion (2).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. L. FINSCHER: Mozarts Kammermusik (2) – Ober-S: Texte zur zeitgenössischen Theorie des musikalischen Werkes (3) – Ober-S (für Doktoranden): Methodenprobleme (2).

Prof. Dr. L. HOFFMANN-ERBRECHT: S: Heinrich Schütz (2) – S: Bach-Probleme. Neue Forschungen (mit Hörpraktikum) (3) – Ober-S (für Doktoranden): Besprechung ausgewählter musikgeschichtlicher Probleme (2).

Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – S: Das italienische Madrigal des 16. Jahrhunderts (2) – S: Probleme der Editionstechnik (gem. mit Prof. Dr. W. KIRSCH) (2) – Ober-S (für Doktoranden): Probleme der Opernforschung (2).

Prof. Dr. H. HUCKE: Musikgeschichte im Überblick III: 17. und 18. Jahrhundert (mit Hörpraktikum) (3) – Ober-S: Der „Alte Stil“ (2) – Ober-S (für Doktoranden): Methodenprobleme (2).

Prof. Dr. W. KIRSCH: Johannes Brahms (2) – S: Zur Rezeptionsgeschichte musikalischer Werke (2) – S: Probleme der Editionstechnik (gem. mit Prof. Dr. K. HORTSCHANSKY) (2) – Ober-S (für Doktoranden): Besprechung ausgewählter Arbeiten (2).

Akad. Oberrat P. CAHN: S: Ferruccio Busoni und der Neoklassizismus (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. R. DAMMANN: Musik im 15. Jahrhundert (2) – S: Musikschrifttum 1750–1800 (Lektüreseminar) (2) – Händel (Instrumentalmusik) (2) – Bestimmungsveruche musikalischer Werke (2).

Prof. Dr. H. H. EGGBRECHT: Freiemester.

Priv.-Doz. Dr. Fr. RECKOW: Grundbegriffe der Musikästhetik (3).

Dr. P. ANDRASCHKE: S: Übungen zur Musikpsychologie (2) – Arbeitsgemeinschaft: Grundlagen des Musikhörens (gem. mit Prof. Dr. B. GOTTWALD, Prof. H.-P. HALLER, Prof. Dr. Cl. HOLM, Prof. Kl. HUBER) (2).

Dr. A. RIETHMÜLLER: S: Boethius, De institutione musicae (gem. mit Prof. Dr. J. LOHMANN) (2) – Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (Thema: Musikalischer Klassizismus) (2).

Dr. W. RUF: S: Musik in den Massenmedien (2).

Lehrbeauftr. Prof. Dr. L. U. ABRAHAM: Schulbuchkritik (2).

Lehrbeauftr. Dr. W. FROBENIUS: S: Ars antiqua (2).

Lehrbeauftr. Dr. N. SCHNEIDER: S: Madrigal und Monodie um 1600. Übungen zum Verhältnis von Syntax und Semantik im musikalischen Sprachgefüge (2).

Freiburg i. Ue. Prof. L. F. Tagliavini: L'oeuvre d'orgue de César Franck (2) – Pros: Die französische Chanson des 16. Jahrhunderts: Transkriptionen (1) – S: Chanson et Canzona da

sonar (1) – Vierstimmiger Kontrapunkt: Übungen und Analysen (1) – Aufführungspraxis des frühen 19. Jahrhunderts (1).

Priv.-Doz. J. STENZL: *Répetition de l'histoire musicale IV: Le quatuor à cordes et la symphonie au 18^e et au 19^e siècle* (1) – Die Notation des mittelalterlichen Chorals (1).

Gießen. Prof. Dr. E. JOST: Pros: Empirische Forschungsmethoden in der Musikwissenschaft (2) – S: Ökonomie und Ideologie im öffentlichen Musikleben (2) – S: Kolloquium: Gegenwartsprobleme der Systematischen Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. W. PAPE: Pros: Studien zur Geschichte der Rockmusik (2).

Prof. Dr. E. KÖTTER: Pros: Einführung in die Musikpsychologie (2) – Pros: Zur Funktion des Schlagers (2) – S: Zur Musik Amerikas um 1900 (Charles Ives u. a.) (2).

Doz. Dr. E. REIMER: Pros: Die bürgerliche Musikkultur in Deutschland zwischen 1815 und 1918 (2) – Pros: Einführung in die musikalische Analyse (2) – S: Autonomie und funktionale Musik. Kritische Analyse einer musikwissenschaftlichen Diskussion (2).

OSTR. i. H. Prof. G. RITTER: Pros: Die Messen Bachs und Beethovens (2).

Dr. G. BATEL: Pros: Zur Sozialpsychologie der Medien: Musik und Schallplatte (2).

Göttingen. Prof. Dr. W. BOETTICHER: Beethovens Persönlichkeit und Kunst (4) – S: Probleme des musikalischen Impressionismus (2).

Frau Prof. Dr. U. GÜNTHER: Musikgeschichte im Überblick (2) – S: Stilentwicklungen in der Musik des 15. Jahrhunderts (2) – Ü: Editionstechnische Übungen (2).

Dr. H.-P. HESSE: Ü: Musikalische Begabung (2).

Dr. R. FANSELAU: S: Th. W. Adorno (2).

Dr. B. SUCHLA: Ü: Theoretikerlektüre: Konsonanz und Dissonanz im theoretischen Schrifttum der Renaissance und des Barock (2).

Prof. Dr. H. HUSMANN: Kolloquium: Anleitung zu selbständigen wissenschaftlichen Arbeiten (2).

Graz. Prof. Dr. R. FLOTZINGER: Musik der Notre-Dame-Epoche (2) – Aspekte der Musikwissenschaft II (2) – Musikhistorisches Seminar (2) – Musikhistorisches Konversatorium III (2) – Übungen an Tonbeispielen (1) – Privatissimum für Dissertanten (2).

Prof. Dr. W. WÜNSCH: Musikethnologische Vorlesung I (2) – Musikethnologisches Seminar (2).

Prof. Dr. W. SUPPAN: Das geistliche Volkslied (2).

Frau Dr. I. SCHUBERT: Musikwissenschaftliches Proseminar I: Einführung (2) – Musikhistorisches Proseminar II: Projektarbeit (2).

Dr. J.-H. LEDERER: Notationskunde I (2).

Lehrbeauftragt. Dr. G. NEUWIRTH: Musikwissenschaftliches Proseminar II: Analyse (1).

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. H. J. MARX: Haupt-S: Palestrina und Palestrinarenaissance (3) – Seminar für Doktoranden (2) – Ü: Notationskunde III: Weiße Mensuralnotation (3).

Prof. J. JÜRGENS: Ü: Die Motette im Wandel der Zeiten (2).

Prof. Dr. W. DÖMLING: S: Musik um 1900 (3) – Ü: Aufführungsversuche mittelalterlicher Musik (2).

Prof. Dr. H. RAUHE: S: Einführung in Grundfragen der Musikwissenschaft (2).

Prof. Dr. A. HOLSCHNEIDER: Ü: Alte Musik im Spannungsfeld moderner Interpretation (1).

Dr. P. PETERSEN: S: Die Oper im 20. Jahrhundert (3) – Ü: Werkanalyse I und II (4).

Prof. Dr. C. FLOROS: Forschungsfreiemester.

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. V. KARBUSICKY: Haupt-S: Zum Begriff des musikalischen Bildes (gem. mit Prof. Dr. W. DÖMLING) (3) – Pros: Probleme und Methoden der musikalischen Rezeptionsforschung (2) – Seminar für Doktoranden (1) – Praktikum: Musikwissenschaftliche Berufe (2).

Prof. Dr. H.-P. REINECKE: Einführung in die systematische Musikwissenschaft (2) – S: Musikinstrumenten-Systematisierungen als Spiegel musikalischen Bewußtseins (2).

Dr. H.-P. HESSE: Pros: Psychoakustische Fundamente in der Musiktheorie (3).

Frau Dr. Sigrun WIEHLER-SCHNEIDER: Ü: Geschichte und Methoden der Musikethnologie (2).

Dr. A. BEURMANN: Praktikum: Elektronische Klangerzeugung und digitale Speicherung (2).

Dipl.-Ing. A. HEYNA: Ü: Elektroakustische Geräte und ihre Anwendung in musikalischen Bereichen. Elektrophysik der Aufnahmetechnik für Musik. Theoretischer und praktischer Teil (2).

Heidelberg. Prof. Dr. R. HAMMERSTEIN: Musik im Spiegel der bildenden Kunst (2) – Pros: Übungen zur Geschichte der Fuge (2) – S: Texte und Analysen zum Verstehen von Musik (2) – Kolloquium für Examenskandidaten (2).

Doz. Dr. W. SEIDEL: Franz Schubert (2) – Pros: Kammermusik von Schubert (2) – S: Descartes, Musicae Compendium (2) – Kolloquium: Besprechung von Arbeiten (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. BIELITZ: Einführung in die Musikgeschichte I (2).

Lehrbeauftragt. Prof. H. VOGT: Musik nach 1945 (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. SALMEN: Johann Sebastian Bach (2) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – S: Geschichte des Musikers (2) – Dissertantenkonversatorium (2).

Prof. Dr. J. PFLEIDERER: Akustik (1).

Lehrbeauftragt. R. G. FRIEDBERGER, M. A.: Pros: Einführung in die Gregorianik (2).

J. BLAAS, M. A. und Dr. M. SCHNEIDER: Ü: Das wohltemperierte Klavier I (3).

Lehrbeauftragt. R. JAUD: Die europäischen Orgellandschaften (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. KUBITSCHKE: Analyse ausgewählter Kompositionen des Barock (2).

Seminar für Schulmusik. Lehrbeauftragt. Dr. J. SULZ: Musikalische Werkkunde III: Motette und Messe bis ca. 1600 (2).

Lehrbeauftragt. Dr. B. WIND: Musikgeschichte des Altertums und Mittelalters (I) (2) – Das Zeitalter des Hochbarock (2).

Karlsruhe. Prof. Dr. W. BREIG: Wagners „Ring des Nibelungen“ (2) – Die Claviermusik des Barock (2) – S: Methoden der musikalischen Analyse (2) – S: Ü zu J. S. Bachs Orgelwerken (2).

Dr. P.-M. FISCHER (Studio für Elektronische Musik): Elektronische Musik – wie hört man sie? (1) – Elektronisches Praktikum II (5).

Kassel. Nicht gemeldet.

Kiel. Prof. Dr. Fr. KRUMMACHER: Voraussetzungen und Grundlagen des Komponierens in der Wiener Klassik (2) – Haupt-S: Probleme der Musiksoziologie: Adorno (2) – S: Musik für Tasteninstrumente von Frescobaldi bis Bach (2) – Kompakt-S: Mahlers Dritte Symphonie – Ästhetische Probleme und ihre satztechnischen Voraussetzungen (HIMG Lübeck).

Prof. Dr. K. GUDEWILL und Prof. Dr. Fr. KRUMMACHER: Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. K. GUDEWILL: S: Franz Schuberts und Hugo Wolfs Goethelieder (2).

Wiss. Dir. Dr. W. PFANNKUCH: S: Romantische Oper in Deutschland (2) – S: Streichquartett heute (2).

Dr. A. EDLER: Musikgeschichte II (2) (HIMG Lübeck) – S: Die Musikästhetik von Kant bis Hegel (S) (HIMG Lübeck) – Pros: Ausgewählte Beispiele der Operngeschichte im 17. und 18. Jahrhundert (2) (Grundstudium) (HIMG Lübeck) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (1) (Grundstudium) (HIMG Lübeck) – Kolloquium für Schulmusiker (1) (HIMG Lübeck).

Dr. H. W. SCHWAB: Gastprofessur in Kopenhagen.

Dr. B. SPONHEUER: S: Einführung in die musikalische Analyse (2).

Dr. W. STEINBECK: S: Übungen zum Repertoire der Wiener Klassik (2).

Dr. A. EDLER, Prof. Dr. K. GUDEWILL, Dr. U. HAENSEL, Prof. Dr. Fr. KRUMMACHER, Dr. W. PFANNKUCH, Dr. H. W. SCHWAB, Dr. B. SPONHEUER, Dr. W. STEINBECK: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14täglich 2).

Köln. Prof. Dr. H. HÜSCHEN: Musik im Zeitalter von Jean Baptiste Lully und Henry Purcell (3) – Haupt-S. A: Henricus Glareanus (1488–1563) und die Musiktheorie seiner Zeit (2) – Doktorandenkolloquium (1).

Prof. Dr. D. KÄMPER: Das Solokonzert von Beethoven bis zur Gegenwart (2) – Pros A: Orgel- und Klaviermusik des 16. Jahrhunderts (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. H. SCHMIDT: Haydn in seinen Instrumentalwerken (2) – Haupt-S B: Ausgewählte Fragen der Gregorianik (2) – Ü: Beethovens Handschrift (2).

Dr. D. ALTENBURG: Ü: Die symphonischen Werke von Franz Liszt (2).

Dr. G. HELDT: Ü: Interpretationsvergleiche an ausgewählten Werken des 18. und 19. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. R. GÜNTHER: Die traditionelle Musik Koreas (2) – Pros B: Die Melodiebildung in der trad. japanischen Musik (an ausgewählten Beispielen) (2) – Kolloquium: Die Rolle der afrikanischen Musik im europäischen Kulturleben (2).

Prof. Dr. J. KUCKERTZ: Ziele und Aufgaben musikethnologischer Forschung (2) – Haupt-S D: Das europäische Volkslied (2) – Transkriptionsübung (2).

Prof. Dr. J. FRICKE: Klangerzeugung (2) – Haupt-S C: Tonsysteme, Stimmungen, Intonation (2) – Ü: Klangerzeugung und Klangwahrnehmung in Theorie und Praxis (2).

Dr. U. SIRKER: Akustische Übung: Einführung in Arbeitsmethoden der musikalischen Akustik (2).

Dr. R.-D. WEYER: Ü: Einführung in psychometrische Untersuchungen von Musik (2).

Mainz. Prof. Dr. H. FEDERHOFER: Musik des Barock (Forts.) (2) – Haupt-S: Das Formproblem in der Musik (2) – Ober-S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (für Doktoranden und Staatsexamenskandidaten) (2).

Prof. Dr. H. UNVERRICHT: Grundbegriffe der Musikwissenschaft (2) – Haupt-S: Die Kammermusik Joseph Haydns (2) – Pros: Aufführungspraktische Übung: Original und Interpretation. Untersuchungen zu verschiedenen Schallaufnahmen (2) – Ü: Das Organum: Lektüre und Interpretation musiktheoretischer lateinischer Texte (2).

Prof. Dr. F. W. RIEDEL: Die Neudeutsche Schule (2) – Haupt-S: Untersuchungen zum Oratorium des 19. Jahrhunderts (2) – Ober-S: Musikästhetische Schriften und Rezensionen von August Wilhelm Ambros und Eduard Hanslick (mit stilkundlichen Übungen für Examenskandidaten und Doktoranden) (2) – Ü: Musik der Zeit des Mainzer Kurfürsten Lothar Franz von Schönborn (2).

Dr. H. SCHNEIDER: Ü: Tabaturen und neuere Notationsarten (2).

Akad. Rat Dr. K. OEHL: Ü: Einführung in die Musikbibliographie und in die musikwissenschaftliche Arbeitsweise (2).

Prof. S. CELIBIDACHE: Musikalische Phänomenologie II (mit Übung) (Blockseminar).

Dr. G. CORINTH: Ü: Musikalische Akustik (1).

Domkapellmeister H. HAIN: Einführung in den Gregorianischen Choral im Hinblick auf den Stiftsgottesdienst im Dom zu Mainz (mit Übungen) (1) – Die musikalische Gestaltung der Meßfeier (mit Übungen) (1).

Marburg. Prof. Dr. R. BRINKMANN: Musik im 20. Jahrhundert. Problemgeschichte in Analysen (1) – Pros: Kompositionstechniken der Neuen Musik (mit Exkursion in ein elektronisches Studio) (2) – Haupt-S: Musik der ‚zwanziger Jahre‘ in Deutschland (2) – Forschungsseminar: Neuere musikwissenschaftliche Forschungen (14täglich 2).

Prof. Dr. H. HEUSSNER: Musikgeschichte im Überblick I: Musikgeschichte des ausgehenden 16. und 17. Jahrhunderts (2) – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2) – Pros: Editionstechnik (2) – S: Übungen zur Trecentomusik: des Squarcialupi-Codex (2).

Prof. Dr. M. WEYER: Orgelbau und Orgelkomposition in Deutschland (I) (1).

Dr. P. ANDRASCHKE: S: Europäische Folklore (2).

Prof. Dr. E. KÖTTER: S: Musikpsychologie (2).

Prof. Dr. K. REINHARD: S: Türkische Volks- und Kunstmusik (2).

Prof. Dr. R. BRINKMANN, Prof. Dr. G. MATTENKLOTT, Prof. Dr. M. WARNKE: Forschungsseminar: Adornos soziologische Kunsttheorie (2).

München. Prof. Dr. Th. GÖLLNER: Händel und die Musik der Wiener Klassiker (2) – Pros: Zum Thema der Vorlesung (2) – Haupt-S: Die Musik in karolingischer Zeit (2) – Ober-S (gem. mit Prof. Dr. R. BOCKHOLDT und Doz. Dr. J. EPPELSHEIM) (14täglich 2).

Prof. Dr. R. BOCKHOLDT: Beethovens Klavierkonzerte (2) – Haupt-S: Beethovens Streichquartette (2).

Doz. Dr. J. EPPELSHEIM: Monteverdis Marienvesper (2) – Ü: Kammermusik im 17. Jahrhundert (2).

Akad. Dir. Dr. R. SCHLÖTTERER: Ü: Palestrinasatz I (2) – Ü: Melodiebildung und Melodiebegriff in der Volksmusik des Mittelmeerraums (2) – Ü: Lektüre: Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen (2).

Frau Dr. M. DANCKWARDT: Ü: Musikalischer Grundkurs (4) – Ü: Machauts weltliche Musik (2).

Dr. M. H. SCHMID: Ü: Einführungskurs für Anfangssemester (3).

Frau R. STELZLE: Ü: Lieder Gustav Mahlers (3).

Lehrbeauftragt. Dr. K. RUHLAND: Ü zur Gregorianik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. SCHMID: Ü zur Editionspraxis (2).

Lehrbeauftragt. Frau Dr. R. TRAIMER: Ü: Einführung in den musikalischen Satz: vierstimmiger Choral (2).

Münster. Prof. Dr. K. W. NIEMÖLLER: Die Kammermusik der Klassik und Romantik (2) – S: Die Suite von der Renaissance zur Moderne (2) – S: Oper und Musiktheater im 20. Jahrhundert (2) – Doktorandenseminar: Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten. Kolloquium über ausgewählte Themenbereiche (2).

Frau Prof. Dr. M. E. BROCKHOFF: W. A. Mozart und seine Zeit (2) – S: Musik in Mythos und Märchen – Mythos und Märchen in der Musik (2) – Ü: Bestimmungsübungen und Repetitorium für Examenkandidaten (2).

Frau Akad.-Oberrätin Dr. U. GÖTZE: Ü: Einführung in die strukturwissenschaftliche Methode zur Darstellung von Tonsätzen (4) – Ü: Musikgeschichte im Überblick I (2) – Ü: Einführung in die Informationsästhetik (2) – Strukturwissenschaftliches Seminar für Doktoranden (2).

Dr. D. RIEHM: S: Richard Strauss (2) – Ü: Stilkritische Übungen für Fortgeschrittene (1).

Dr. W. VOIGT: Ü: Grundlagen der elektroakustischen Musikübertragung (2).

Osnabrück. Prof. W. SÖTHJE: S: Das Tonsymbol (2) – Colloquium (2).

Dr. R. WEBER: Sprachliche Vermittlung von Musik (2).

Paderborn. Siehe **Detmold-Paderborn**.

Regensburg. Prof. Dr. H. BECK: Musikgeschichte im Überblick II: Von 1600 bis zur Gegenwart (2) – Haupt-S: Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der Musikanschauung und Musikästhetik (2).

Prof. Dr. F. HOERBURGER: Volksmusik in den asiatischen Hochkulturen (2).

Frau Dr. Margarethe LANDWEHR VON PRAGENAU: Ü: Notationskunde II (Modal- und frühe Mensuralnotation) (1) – Lektüre musiktheoretischer Schriften des 13. Jahrhunderts (1) – Instrumentenkunde (1).

W. SIEBER, M. A.: Pros: Die Musik in den liturgischen und geistlichen Spielen (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. STEGER: Ü: Formenlehre (1).

Saarbrücken. Prof. Dr. E. APFEL: Die Musik der Niederländer I (2) – Pros II: Zur Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 (2) – S: Messen des konzertierenden Stils im süddeutsch-österreichischen Raum im 17. und 18. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. W. BRAUN: Musikgeschichte I (1600–1750) (2) – Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer (2) – S: Geschichte der Barockoper (2).

Prof. Dr. Chr.-H. MAHLING: Das Lied von Schubert bis Wolf (2) – Pros I: Abendländische Musik bis zum Beginn der notierten Mehrstimmigkeit (2) – S: Die Opern Mozarts (2) – Kurs Musikwissenschaft und Rundfunk III: Die verbale Vermittlung von Musik (gem. mit Dr. U. THOMSON und Frau Dr. S. GROSSMANN-VENDREY) (2).

Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU: Musik in Frankreich von Rameau bis zur Revolution (2) – Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik (2).

Prof. Dr. E. APFEL, Prof. Dr. W. BRAUN, Prof. Dr. Chr.-H. MAHLING, Prof. Dr. W. MÜLLER-BLATTAU: Seminar für Doktoranden (2).

Salzburg. Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft III (14täglich 2) – Singstile der Erde (14täglich 1).

Prof. Dr. G. CROLL: Agostino Steffani (1654–1728) – Musiker, Bischof und Diplomat (2) – Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (mit Praktikum in Salzburger Musikarchiven) (4) (gem. mit Dr. E. HINTERMAIER) – S: Haydn und Mozart (2) – Doktorandenkolloquium (2).

Prof. Dr. G. GRUBER: Fin de siècle und Moderne. Die Musik zu Ende der Habsburgermonarchie (2).

Dr. S. DAHMS: Pros: Tänze und Tanzmusik des Spätbarocks (2).

Prof. N. HARNONCOURT: Instrumentenkunde und Aufführungspraxis der Musik von 1600 bis 1750 (4).

Tübingen. Prof. Dr. G. von DADELSEN: Das bürgerliche Konzertwesen (1) – S: Guillaume de Machaut (2) – S: Textkritik und Edition (2) – Ü: Die Theoretikerschriften um 1750 als Quelle zur Aufführungspraxis (3).

Prof. Dr. A. FEIL: S: Romantik als musikgeschichtlicher Epochenbegriff (2) – S: Außer-europäische und europäische Musik. Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft (3).

Prof. Dr. B. MEIER: Geschichte der Instrumentalmusik bis ca. 1600 (2) – S: Grundbegriffe älterer Musiktheorie (2).

Prof. Dr. U. SIEGELE: Musikgeschichte III (1600–1750) (3) – S: Analyse Bachscher Musik (2).

Dr. V. SCHERLIESS: Ü: Werkeinführungen (Analyse und Beschreibung ausgewählter Werke des klassisch-romantischen Repertoires) (2) – S: Strawinskys Werke für Diaghilew (2).

Wien. Prof. Dr. O. WESSELY: Die Frühzeit der italienischen Instrumentalmusik (3) – Einführung in die Musikanschauung der griechischen Antike (1) – Dissertantenseminar (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Musikwissenschaftliches Praktikum: Editions-technik (6) – Archivpraktikum (3).

Prof. Dr. F. FÖDERMAYR: Die Musik des Fernen Ostens I (2) – Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft I (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar (2) – Dissertantenkolloquium (2) – Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar III (2).

Prof. Dr. G. GRUBER: Musikwissenschaftlich-philosophisches Konversatorium (gem. mit Prof. Dr. KLEIN) (2).

Univ.-Doz. Dr. W. PASS: Der gregorianische Gesang und die Probleme der Semiologie I (1) – Minnesang I (1) – Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar III (Schuberts Liedschaf-fen) (2) – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (Traktate der Ars nova) (2).

Univ.-Doz. DDr. J. F. ANGERER: Einführung in die musikalisch-liturgische Handschriften-kunde (2).

Lektor Dr. H. KNAUS: Übungen zur Musikgeschichte III (2) – Historisch-musikwissen-schaftliches Proseminar I (2).

Lektor Dr. W. DEUTSCH: Übungen zur musikalischen Schallforschung (2).

Lektor Dr. N. TSCHULIK: Übungen zur Geschichte, Theorie und Praxis der Musikkritik III (2).

Lektor Dr. L. KANTNER: Grand opéra von Spontini bis Meyerbeer (2).

Würzburg. Prof. Dr. W. OSTHOFF: Die Musik im Italien des 15. Jahrhunderts (2) – Dokto-randenkolloquium (auch über Zulassungsarbeiten von Schulmusikern) (2) – Haupt-S: Beetho-vens Klaviertrios (2) – Pros: Bachs „Clavir Übung“ (2).

Prof. Dr. M. JUST: Die Musik im hohen Mittelalter (2) – Doktorandenkolloquium (auch über Zulassungsarbeiten von Schulmusikern) (2) – Ü: Das Organum der Notre-Dame-Epoche (2) – Vokal-instrumentales Praktikum zur Vorlesung (2).

Akad. Oberrat Dr. L. MEIEROTT: Ü: Der Gregorianische Choral (2) – Kurs in den Semes-terferien (a): Musikalische Situation seit 1918 (1).

R. WIESEND, M. A.: Ü: Der „Micrologus“ des Guido von Arezzo (2) – Kurs in den Semes-terferien (b): Musikalische Situation seit 1918 (1).

Zürich. Prof. Dr. K. v. FISCHER: Stilgrundlagen der Wiener Klassik (1) – Streicherkammermusik der Wiener Klassik (1) – S: Beethoven (2) – Lieder der zweiten Wiener Schule (Kolloquium gem. mit Prof. W. WEBER) (2).

Prof. Dr. M. LÜTOLF: Musik des Mittelalters bis zu Dufay (1) – Pros: Notation einstimmiger und früher mehrstimmiger Musik (2) – S: Übungen zur Musik des Mittelalters (2).

Prof. Dr. H. CONRADIN: Ton- und Musikpsychologie: Der musikalische Ausdruck (1).

Dr. A. WERNLI: Pros: Mensuralnotation für Anfänger (2).

Frau Dr. D. BAUMANN: Ü: Akustik und Instrumentenkunde (2).

H. U. LEHMANN: Pros: Neue Musik seit 1945 (2).

BESPRECHUNGEN

GOTTHARD SPEER und HANS-JÜRGEN WINTERHOFF (Herausgeber): Meilensteine eines Komponistenlebens. Kleine Festschrift zum 70. Geburtstag von Günter Bialas. Kassel: Bärenreiter 1977. 125 S.

Es ist nicht üblich, Komponisten durch Festschriften zu ehren, noch unüblicher ist es, die größte Zahl der Festschriftbeiträge dem Leben und Werk des Jubilars zu widmen. Man könnte befürchten, daß sich dadurch das Private zu sehr in den Vordergrund schiebe und die Herausgeber lediglich einen Leserkreis der Freunde, Verehrer und Weggefährten im Auge hätten. Auf zwiefache Weise konnten in vorliegender Festschrift diese Bedenken wenn nicht ganz beiseitegeschoben so doch entscheidend gemildert werden: Einmal durch die Qualität mehrerer Beiträge. Zum zweiten dadurch, daß sich im Lebensweg und Lebenswerk von Günter Bialas überpersönliche Aspekte in den Vordergrund des Interesses drängen. Hier ließ sich – und das haben die Herausgeber erreicht – am Beispiel Bialas Zeitgeschichte dokumentieren, und zwar ein besonders kurven- und krisenreicher Abschnitt, sowohl was die Veränderungen im Berufsbild des Musikers anlangt als auch im Hinblick auf die Erschütterungen und Entwicklungsschritte und -sprünge der Sprache der Neuen Musik. Günter Bialas, dem Ehrlichkeit immer mehr galt als das pure up to date, hat als junger Komponist noch aus den musikalischen Quellen des Volkslieds geschöpft, hat sich nach dem Kriege nie durch totale Kehrtwendung in der Anonymität des Seriellen verloren, riskierte in seinem großangelegten Chorwerk „Im Anfang“, als es durch allgemeine Animosität wirklich ein Wagnis war, immer noch oder schon wieder auch die einprägsame und mitsingbare Melodie zu schreiben, den Vorwurf, im Traditionellen zu verharren, und hat es, als in den letzten 15 Jahren die jungen Komponisten des Tonsatz-Fetischismus müde waren, leicht gehabt, für viele von ihnen der glaubwürdige wegweisende Lehrer zu werden.

Fortner – Bialas – Ligeti: So könnte man die Nachkriegsgeschichte des deutschen Kompositionsunterrichts sehen.

Die ersten 15 Artikel bringen die Person Günter Bialas ins Bild, besonders farbkräftig Hans Gresser in seinen Erinnerungen, besonders informativ Paul Engel in der Analyse der Technik des Kompositionsunterrichts, unmittelbar persönlich berührend im Grußwort des Kollegen-Freundes Wilhelm Killmayer. Sechs Werkanalysen bilden den wichtigen zweiten Teil. Siegfried Borris setzt Maßstäbe für die Kirchenmusik der 50er Jahre, Wilhelm Keller und Paul Kiesewetter steuern geisthelle Analysen bei. Das dritte Kapitel, der kulturpolitischen Szene gewidmet, wird seine Bedeutung vor allem den Lesern gegenüber erhalten, die nicht selbst mehr dabei waren. Festschrift im üblichen Sinne wird der Band im letzten vierten Teil. In den Hochschulalltag des Tonsatz- und Musikgeschichtsunterrichts schleudert Erich Doflein einige erhellende und produktive Unruhe stiftende Blitze, Rudolf Kelterborn gibt durchdachte Anregungen für den Kompositionsunterricht, einige Bialas-Schüler steuern kompositorische Grußadressen bei und Gerd Zacher bietet in der Analyse einiger Bachfugen-Takte ein verblüffendes Beispiel eines sich spinnert zum Zentrum der Sache voranspinnenden Musikdenkens. Ein liebenswertes Buch und eines, das umso wichtiger wird, je mehr der jungen Generation die Vor-, Kriegs- und Nachkriegszeit zum Rätsel werden wird.

(April 1978)

Diether de la Motte

Gloria Deo – Pax Hominibus. Festschrift zum 100-jährigen Bestehen der Kirchenmusikschule Regensburg am 22. November 1974. Hrsg. von Franz Fleckenstein. (Regensburg-Bonn: Allgemeiner Cäcilien-Verband 1974.) 441 S., 8 Taf., Notenbsp. (Schriftenreihe des ACV. Bd. 9.)

Die Gründung der Kirchenmusikschule in Regensburg durch Franz Xaver Haberl

war 1874 eine Tat, die zwiespältige Folgen hatte für die gesamte Entwicklung der Musica Sacra in den Ländern deutscher Zunge, wurde doch damit ein historisierendes Kompositionsprinzip, wenngleich auch in der gegenüber dem orthodoxen Cäcilianismus Wittscher Provenienz gemäßigten Ausprägung des Haberl-Haller-Kreises, als allgemein gültiger Maßstab gleichsam „kanonisiert“; und auf der anderen Seite bedeutenden Komponisten der ersten (z. B. Anton Bruckner oder Max Reger) und der zweiten Garnitur (z. B. J. Rheinberger oder F. Lachner) durch die regressive Zensur des Cäcilienvereinskatalogs die Motivation fürs kirchenmusikalische Schaffen gründlich verleidet. Diesem Mangel konnte Franz Liszt durch rührig-subidiäre Mäeutendienste ebensowenig abhelfen wie durch seine liturgischen Kompositionen: sie blieben auf die Entwicklung der Musica sacra des ACV vollends ohne Bedeutung.

Der Geruch des Epigonalen, der der Institution aus dieser Zeit anhaftete, wurde durch die bedeutende pädagogische Breitenwirkung in der Folgezeit kaschiert. Die 1963 endgültig erfolgte Affiliatio mit der päpstlichen Hochschule für Kirchenmusik in Rom und die 1973 vollzogene Umwandlung in eine Fachakademie für katholische Kirchenmusik und Musikerziehung sind weitere Wegmarken der Öffnung für die Problematik der Kirchenmusik unserer Zeit mit zeitgenössischen Mitteln.

Die Festschrift spiegelt diese Entwicklung, ohne die Gelegenheit zu nutzen, sie kritisch zu reflektieren. Die 14 Beiträge, gerahmt durch eine Predigt über das Oster-*Alleluja* des Regensburger Bischofs Rudolf Graber und Jürgen Libberts Verzeichnis der Leiter, Lehrer und Schüler des Instituts (1874–1974) gliedern sich in zwei Gruppen. Der erste Teil enthält Referate mit programmatischen Grundsatzserklärungen, herausragend Josef Ratzingers substantieller Beitrag *Zur theologischen Grundlegung der Kirchenmusik*, der, ausgehend von Streiflichtern auf den nachkonziliaren Disput um die Kirchenmusik, diese als theologisches Problem im Werk des Aquinaten und seiner Autoritäten aufzeigt und daraus fundamentale Positionen für die Bewältigung der Krise der Gegenwart ableitet. Ein Satz wie: „Eine Kirche die nur noch ‚Gebrauchsmusik‘ macht, verfällt dem Unbrauchbaren und

wird selber unbrauchbar“ gehört ins Stammbuch zahlreicher kirchenmusikalischer Pseudomodernisten und ihrer beamteten Nachbeter. Georg Langgärtners Frage „*Warum überhaupt Gottesdienst*“, geht in der Antwort nicht über das Niveau einer Sonntagspredigt hinaus: „*Deshalb muß eigens herausgestellt werden, daß christlicher Glaube immer Glaube an Christus ist*“). Josef Schreiner plädiert in seinem Beitrag *Psalmen als Gotteslob* überzeugend für die vertiefte Wiedergewinnung der Psalmen im liturgischen und musikalischen Raum („*Sie bieten für einen gefüllten Lobpreis kaum zu übertreffende Aussagen und Formulierungen*“).

Berufung und Beruf des Kirchenmusiklers diskutiert Richard Schömig vor dem Hintergrund einer historischen Retrospektive des Selbstverständnisses des Kantors und postuliert die umfassende musikalische, pädagogische und theologische Bildung des heutigen Kirchenmusiklers.

Die zweite Gruppe der Beiträge der Festschrift zur Geschichte und Tätigkeit des Instituts umfaßt folgende Arbeiten: August Scharnagl: *100 Jahre Regensburger Kirchenmusikschule*, ein reich belegter wichtiger Aufriß; Hermann Beck: *Regensburger Musikforschung im 19. Jahrhundert*, in dem der Autor den Nachweis führt, daß „*die Anfänge der Musikgeschichtsschreibung im modernen Sinne zu einem nicht unwesentlichen Teil auch von Regensburg ausgegangen sind*“; Johannes Overath: *Die Regensburger Kirchenmusikschule und der ACV*; Ferdinand Haberl: *Die Affiliatio der Kirchenmusikschule Regensburg an das Pontificio Istituto di Musica Sacra in Rom*; Franz Fleckenstein: *Kirchenmusik und Musikerziehung*; K. G. Fellerer: *Kirchenkomposition und Kirchenmusikschule*, und Maurus Pfaff: *Die Regensburger Kirchenmusikschule und der Cantus Gregorianus im 19. und 20. Jahrhundert*. Franz A. Stein stellt dann in seinem Beitrag *Chormusik in Kirche und Schule – Chorarbeit an der Kirchenmusikschule* die Arbeit des Regensburger Domschors, präzise dokumentiert durch Auf führungsdiarienanalyse und Repertoirestatistik, in den Kontext historischer Restaurationsbestrebungen in München zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Eberhard Kraus referiert anhand reichen Quellenmaterials *Die Stellung des Orgelspiels an der Regensburger*

Kirchenmusikschule; erwähnenswert ist vor allem seine Wiedergabe der Orgeldispositionen der Regensburger Kirchen. Hans Lonnendonker lenkt dann den Blick auf die Kompositionen der Lehrer der Kirchenmusikschule in seinem Beitrag *Neue geistliche und liturgische Musik in Regensburg*. (November 1977) Hans-Josef Irmen

Beethoven-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 200. Geburtstag von Ludwig van Beethoven. Mit 1 Titelbild und 33 Abbildungen auf 28 Tafeln. Wien-Köln-Graz: Hermann Böhlaus Nachf. 1970. 371 S. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte. 270. Band. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. Heft 11.)

Anlässlich des Beethovenjubiläumjahres 1970 hatte Erich Schenk als leitendes Mitglied für Musikwissenschaft an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften diesen Band mit einzelnen Studien zum Werk und Umkreis Beethovens zusammengestellt. Neben überarbeiteten und zum Teil gerafften Auszügen aus zwei Dissertationsschriften, nämlich von Bernard van der Linde (*Die unorthographische Notation in Beethovens Klaviersonaten und Streichquartetten*) und von Christa Flamm (*Ein Verlegerbriefwechsel zur Beethovenzeit*) sind hier entsprechend der Arbeitsweise und der bevorzugten Arbeitsgebiete der einzelnen Autoren anregungsreiche und auch zusammenfassende grundlegende Untersuchungen vorgelegt worden. Der jetzige Wiener Ordinarius Othmar Wessely stellt Beethovens *Equale für vier Posaunen* in ihren zeitlichen Kontext und gibt damit einen vielleicht endgültigen Überblick über diese Gelegenheitsgattung. Die Oper *Fidelio* wird hinsichtlich ihrer Tonsymbolik und ihres klanglichen Ausdrucks von Erich Schenk und Walter Graf gründlich angegangen. Das vor sieben Jahren eifrig diskutierte Thema der Beethoven-Klaviere und des Klavierklanges am Ende des 18. Jahrhunderts wird von Franz Fördermayr mit Hilfe der sonographischen Methode aufgegriffen, und anhand der Beethovenschen Lagenausnutzung und der angestrebten ‚Geräuschbildung‘ (meist durch weit auseinanderliegende Triller) werden

Schlüsse für die Vorstellungen des Komponisten und ihre Realisierungsmöglichkeiten auf älteren Hammerklavieren oder neuen Flügeln gezogen.

Einige Aufsätze sind Fragen gewidmet, die Beethovens kompositorische Stellung in einem größeren Traditionszusammenhang behandeln. Herbert Seifert untersucht *Thementypen des Barocks bei Beethoven*, indem er auch einzelne gezählte Noten auswählt und an ihnen dann analytisch die Ähnlichkeit herausarbeitet. Es bleibt die Frage, in wie weit diese Verfahrensweise und die dadurch gewonnenen Ergebnisse im Vergleich zur Gestaltanalyse auf die Leser überzeugend wirken können. Theophil Antonicek geht umfassend der Glucktradition nach und Rudolf Flotzinger arbeitet in gut begründeten und erläuterten Beispielen Beethovens auf die Barockzeit zurückgehende Doppelgerüst-Variationstechnik heraus.

Aus dem Umkreis Beethovens werden von Rudolph Angermüller Antonio Salieris *Scuola di Canto*, von Gerhard Croll die Musiksammlung des Erzherzogs Rudolph und von Walter Pass in einem sehr weit gespannten Beitrag *Beethoven und der Historismus* besprochen. Schließlich sind die beiden Beiträge von Hanns Jäger-Sustenau und von Leopold Nowak anzuführen. Jäger-Sustenau stellt die Beethoven-Akten im Wiener Landesarchiv zusammen und gibt neben Kommentaren ihre bisher wenig oder sogar überhaupt nicht bekannten Signaturen an. Leopold Nowak berichtet über die Untersuchungen Anton Bruckners über metrische Großbildungen in Beethovens 3. und 9. Symphonie.

Jubiläumjahre bergen die Gefahr in sich, daß verschiedene Aufsätze schnell eingeholt werden, um dem zu Ehrenden eine wissenschaftliche Gabe bringen zu können. Diese Gefahr ist hier vermieden. In dieser festlichen Gedenkschrift ist es gelungen, durch einzelne gewichtige Beiträge abschließende Darstellungen, Anstöße und Anregungen zu bieten, wenn auch von den letzteren vielleicht nicht alle schon in nächster Zeit aufgenommen und weiter ausgeführt werden. (Dezember 1977) Hubert Unverricht

Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner. Hrsg. von Othmar WESSELY. Wien: Verlag der Österr. Akad. d. Wiss. 1975. 512 S., mit Personenregister, Titelbild und 27 Abb. (Österr. Akad. d. Wiss. Phil. Hist. Klasse. Sitzungsberichte. 300. Band. Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung. Heft 16.)

Die österreichische Musikforschung hat in der Zeit um Bruckners 150. Geburtstag viel dazu beigetragen, das Wissen über sein Leben und Schaffen zu mehren und neue Quellen dafür zu erschließen. Der vorliegende Sammelband enthält 17 Studien, die auf folgende drei Abschnitte verteilt sind: neun behandeln Einflüsse, Rezeption und Wirkungen, fünf das Oeuvre und drei die Wiener Lehrtätigkeit.

1. Die drei ersten erweitern unser Wissen, welche Musik Bruckner gekannt hat und welche auf ihn von Einfluß war. Walter Pass gibt ein bisher nicht berücksichtigtes Verzeichnis der vielen Werke wieder, die während des ersten Aufenthaltes in St. Florian aufgeführt worden sind. Früheren Annahmen entgegnet, belegt er eine erstaunlich intensive Pflege anspruchsvoller Kirchenmusik; sie dürfte durch die Restauration mitverursacht sein, doch im Sinne nicht des Historismus, sondern verbesserter Tradition des neueren klassischen Erbes. Aus älterer Zeit wurden Werke weder von Palestrina noch anderen Meistern einbezogen, ausgenommen Caldara und Teile aus Händels *Messias*, dagegen aus der Wiener Klassik Messen und andere Kompositionen, teilweise in großer Besetzung, von J. und M. Haydn, Albrechtsberger, Mozart, Schubert u. a. — Elisabeth Maier verzeichnet den Nachlaß Leopold von Zenettis, bei dem Bruckner 1843/44 in Enns Unterricht nahm; hier haben Instrumentalwerke der Wiener Klassiker, auch Beethovens, großen Anteil. Othmar Wessely erweist, wie beträchtlich Bruckners Kenntnis von Werken Mendelssohns war, auch über Orgel, Psalmen und Naturlyrik hinaus, und wie groß der Einfluß dieses Meisters besonders in der Linzer Zeit auf ihn gewesen ist. Die drei Studien werden durch drei weitere ergänzt, welche österreichische Orgeln betreffen, die Bruckner gehört und gespielt hat und die neben anderen bekannteren Orgeln zur Art seiner Klangwelt und meditierenden Improvisation bei-

getragen haben mögen; dabei fällt auch Licht auf das Stift Wilhering und die Orgelbauer Mauracher.

Es folgen drei Aufsätze über Rezeption und Auswirkungen Bruckners. Günter Brosche schildert die äußeren Beziehungen zu Hugo Wolf und die Verschiedenheit der beiden Persönlichkeiten, unterschätzt aber den Einfluß auf Wolfs Schaffen und die religiösen, wenngleich nicht kirchlichen Züge dieses Schöpfers bedeutender geistlicher Lieder. Ernst Hilmar erörtert die „heikle Problematik“ von Gustav Mahlers drastischen Kürzungen besonders der 5. Symphonie; so bedeutend seine Interpretationskunst war, so sei er doch Bruckners Werk im Grunde verschlossen geblieben. Sergio Martinotti schließlich berichtet voller Sympathie für Bruckner über Schwierigkeiten und Erfolge seiner Rezeption „*nei concerti e nella critica italiana*“.

2. Von den drei Abschnitten ist derjenige über das Oeuvre der kürzeste, während der erste etwa die Hälfte des ganzen Sammelbandes ausmacht. Die fünf Studien über Werke Bruckners werden durch Leopold Nowaks Analyse der „*Formverhältnisse*“ in der *e-moll*-Messe, d. h. der Beziehungen zwischen ihren Abschnitten, eröffnet; sie beschränkt sich auf Längenverhältnisse und das „*logische Gleichgewicht*“, das sich in diesen zeige. Dem schwierigen Problem, inwiefern Bruckners Komposition für Orchester in seiner Improvisation auf der Orgel wurzelt, geht Karl Schütz nach; doch sein Ergebnis ist gar zu undifferenziert: daß der Komponist „*das Orchester als große Orgel auffaßte und die Orgeltechnik einfach auf dieses große Instrument übertrug*“; desgleichen habe er seine Improvisationstechnik auf die formale Konzeption der Symphonien übertragen. Eric Werner betont, daß in Bruckners Symphonik die „*Variation*“ als „*systematische Abwandlung einer geschlossenen Melodie*“ fehlt und daß dagegen die „*Variante*“ als „*freie Abwandlung oder Umspielung eines vorgegebenen Motivs*“ tectonische Bedeutung habe. „*Das Ausatmen, das Anheben, die Beschleunigung und Verlangsamung der Bewegung, die Zäsuren der Großformen werden alle durch Varianten eingeleitet, ja mitunter sogar herbeigeführt*“. Franz Grasberger untersucht, welche besondere Stellung unter den neun Symphonien die zweite einnimmt, mit der er — fünf Jahre

nach der ersten – begann, seine Schaffenskraft auf diese Gattung zu konzentrieren. Wie differenziert er mit dem Orchestertremolo umgeht, legt Manfred Wagner dar. Er unterscheidet verschiedene Arten wie Entwicklungs- und Nachhalltremolo; es fehle dagegen „*theatralisch-dramatisches Tremolo*“ nach dem Vorbild Wagners.

3. Der einzige Privatschüler, der Bruckners sämtliche theoretische Kurse absolviert hat, war Josef Vockner, sein Landsmann und späterer Nachfolger als Professor für Orgel am Wiener Konservatorium. Was sich von seinen umfangreichen Übungsbüchern erhalten hat, gelangte durch seinen Vater an Erich Schenk. Dieser plante eine Arbeit darüber als Beitrag zum vorliegenden Sammelband, und als er starb, übernahm es Gernot Gruber, das Manuskript fertigzustellen. Es ist eine detaillierte Inhaltsangabe derjenigen Teile, welche die Harmonielehre betreffen. Es zeigt sich hier, wie Bruckner Berufsmusiker im Unterschied zu Laien zu unterrichten pflegte. Von besonderem Interesse sind diejenigen Exempel und Korrekturen, die er selbst eingetragen hat. Eine weitere Quelle für Bruckners Lehrtätigkeit gibt Rudolf Flotzinger wieder: die Mitschrift zweier Universitätskollegs 1879/80 durch Rafael (später Pater Odo) Loidol. Sie begreift auch Teile der Kontrapunktlehre ein und enthält verbale Äußerungen Bruckners, z. B. daß Mozarts *Requiem* „*die Musik aller Musik*“ sei. Ein Verzeichnis von Bruckners Schülern an der Wiener Universität und von den übrigen, die dort 1875 bis 1897 Vorlesungen über Musik gehört haben, wird durch Theophil Antonicek vorgelegt. Mit diesem Beitrag und drei Registern schließt der stoffreiche und wertvolle Sammelband.
(Oktober 1977) Walter Wiora

Franz Liszt a jeho bratislavskí priatelja.
Redaktion: Zdeněk NOVÁČEK. Bratislava: Vydavateľstvo Obzor 1975. 246 S., 54 Kunstdruck-S. mit Abb.

Im Rahmen einer „Konferenzserie“ mit dem Titel *Musiktraditionen in Bratislava und ihre Schöpfer* trafen sich am 5. und 6. Oktober 1973 in der slowakischen Hauptstadt Musikwissenschaftler aus mehreren Ländern, um Franz Liszt zu huldigen. Obgleich lokal gebunden, drängte da doch

manches an die Öffentlichkeit, das international Beachtung verdient und die Liszt-Forschung bereichert. Z. Nováček (Bratislava) bot in dem Einführungsreferat über *Liszt und Bratislava* Ergänzungen zu seinem ähnlich betitelten Vortrag im Rahmen der Liszt-Bartók-Konferenz 1961 in Budapest (*Studia musicologica* 5, 1963, S. 233 bis 239). Weitere einheimische Fachkollegen beschäftigten sich mit den Neuerungsbestrebungen Liszts (Ján Albrecht), mit dem Publizisten J. N. Batka (Zoltán Hrabusay), mit dem Komponisten und Interpreten G. Zichy (Mária Gáborová), mit dem Archiv des Kirchenmusikvereins in Bratislava (L'uba Ballová) und mit dem dortigen Chorwesen im 19. Jahrhundert (Viera Zitná). Aus der BRD brachte Hubert Unverricht einen Vortrag über die Verlags- und Urheberrechtssituation im 19. Jahrhundert mit, aus der DDR referierten Werner Felix über *Liszt und die Klassik*, Günther Kraft über *Liszt im Spiegel seiner Konzeptbücher* und Karl-Heinz Viertel über *Liszts Werke für Pianolas*. Jakob Milštajn aus Moskau untersuchte Liszts Handschrift, Alexander Buchner aus Prag *Sostenente Piano*, György Gábrý aus Budapest ungarische Dokumente zum Thema Liszt und Bratislava, Gunnar Johansen aus den USA erörtert Fragen der Aufführungspraxis. Die Referate sind in slowakischer und in deutscher Sprache vollständig, in russischer Sprache in Zusammenfassungen abgedruckt.
(April 1977) Wolfgang Suppan

Musicologica Austriaca 1. Hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft (Schriftleitung: Theophil ANTONICEK und Christa HARTEN). München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1977. 211 S.

Die vom Präsidium der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft (gegründet Oktober 1973) herausgegebenen *Musicologica Austriaca* sollen „*vor allem interdisziplinären Forschungen gewidmet sein, was jedoch nicht mit Ausschließlichkeit, sondern im Sinne eines Schwerpunktes zu verstehen ist*“ (Vorwort, S. 3). Von den acht Beiträgen sind fünf systematischen und musikethnologischen, drei historischen Problemen gewidmet. Unter den ersteren

nimmt der Aufsatz von Gerhard Kubik (Wien) *Perzeptorische und kognitive Grundlagen der Musikgestaltung in Schwarzafrika* (S. 35–90) hinsichtlich Gehalt und Umfang einen besonderen Stellenwert ein. Kubiks seit 1959 betriebene Feldforschungen, das Erlernen des amadinda und akadinda Xylophonspiels (S. 52), Hörversuche und ausgedehnte Vortragsreisen führten zu einer Fülle von Ergebnissen. Vielschichtige Begriffe wie *Pattern* samt deutschsprachiger Übersetzung (Muster, Gehalt, Formel; S. 38 ff.) finden verständliche Erklärung. Bild-, Tabellenmaterial und Transkriptionen runden die Ausführungen ab. Für das abschließende, 67 Titel umfassende Literaturverzeichnis wird jeder, der sich mit dieser Materie befaßt, dankbar sein. – Von den Beiträgen mit historischer Themenstellung ist Ernst Hintermaiers (Salzburg) *Missa Salisburgensis. Neue Erkenntnisse über Entstehung, Autor und Zweckbestimmung* (S. 154–196) hervorzuheben. Nach umfassenden Vor- und Kleinarbeiten ist es ihm gelungen, einen seit A. W. Ambros (1878) bis nach 1970 tradierten Irrtum endgültig zu beseitigen. Gestützt auf quellenkundliche, diplomatische und stilistische Befunde weist Hintermaier überzeugend nach, daß weder die Partituren zur 53stimmigen *Salzburger Festmesse* und zum Hymnus *Plaudite Tympana* noch die 23stimmige *Missa Bruxellensis* Autographe von O. Benevoli sind (S. 157). Als deren Komponist scheidet er ebenfalls aus. Zur Salzburger Domweihe (1628) erklart hingegen eine 12chörige Messe von St. Bernardi (S. 173), während die Zweckbestimmung der Brüsseler Messe noch ungeklärt ist (S. 183). Der Verfasser kommt zu dem Schluß, „daß die Benevoli zugeschriebene und angeblich bei der Domweihe im Jahre 1628 aufgeführte ‚Missa Salisburgensis‘ mit großer Wahrscheinlichkeit von Heinrich Ignaz Franz Biber für die elfte Säkularfeier der Gründung des Erzbistums Salzburg im Jahre 1682 komponiert wurde“ (S. 196). – *Gedanken zu einer Universalgeschichte der Musik*, wie sie auf der ersten Generalversammlung (Anfang 1974) in Wien durch Franz Födermayr und Gernot Gruber (beide Wien) sowie den Sinologen Erhard Rosner (Bochum), der die „Eingliederung der westlichen Welt in chinesische Konzepte und Begriffe“ (S. 21) prüft, vorgetragen wurden, leiten – in überarbeiteter Fassung – den

Band bestens ein (S. 5–21). Anknüpfend an Födermayrs Ausführungen trägt Walter Graf (Wien) seine Gedanken vor, während Andreas Liess einen theoretischen Entwurf zur Diskussion stellt, auf den näher einzugehen, zu weit führen würde. – Renatus Pirkers (Wien) *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der vierstimmigen Humanistenode* (S. 136–153) beleuchtet eingehend diese Kompositionsgattung als „eine charakteristische Sonderform im Musikschaffen des 16. Jahrhunderts“ (S. 136). Kurt Birsack (Salzburg) macht abschließend (S. 197–207) auf *Zwei barocke Streichbögen im Salzburger Museum Carolino Augusteum* aufmerksam, die eine „Assoziation mit den Violingroßmeistern G. Muffat und H. I. F. Biber“ (S. 207) nahelegen.

Ein vielversprechender Anfang ist mit diesem ersten Band gemacht; möchte der Wunsch von Herausgeber und Schriftleitung, den künftigen Bänden auch einen Rezensionsteil, „der laufend Berichte über Arbeiten zur österreichischen Musik und solche von österreichischen Forschern bringen soll“ (Vorwort, S. 3), beizufügen, in Erfüllung gehen.

(April 1978) Renate Federhofer-Königs

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie.
Jahrg. 20. Kassel: Joh. Stauda-Verlag 1976.
269 S.

Dieser neue Band des Jahrbuches bringt in gewohnt untadeliger Edition und Textkritik wichtige und gehaltvolle Beiträge zum Thema „Gottesdienst“ der Gegenwart wie zur Geschichte des Kirchenliedes, hier aber auch aktuelle Beiträge. Einleitend Herbert Goltzen: *Gratias agere – Das Hochgebet im neuen Meßbuch*. In einer umfangreichen und liturgiegeschichtlich fundierten Darstellung behandelt der Verfasser die durch die am 1. Fastensonntag 1976 bedingte Einführung des *Meßbuch für die Bistümer des deutschen Sprachgebietes* entstandene neue Situation, Probleme bei der Durchführung eines vollständig muttersprachlichen Gottesdienstes, einheitlich im gesamten deutschen Sprachgebiet der röm.-kath. Gemeinden. Daneben hat das am 3. April 1969 approbierte *Missale Romanum* weiterhin für die Meßfeier in lateinischer Sprache Gültigkeit, mithin eine ähnliche Lage wie zur Zeit

Luthers bei dem Nebeneinander von „*Formula missae . . .*“ und „*Deutscher Messe*“ von 1526. Henning Schröder: *Der Gottesdienst als synodales Thema* setzt sich kritisch auseinander mit den auf den Landessynoden in Westfalen (1973) und im Rheinland (1975) behandelten Proponenden zur Gottesdienstreform. Weitere Beiträge zum Thema „Gottesdienst“ liefern Otfried Jordahn, Bjorn Sandvik und Joop Bergsma in Form einer Stellungnahme zur Denkschrift der Luth.-Liturg. Konferenz von 1974: *Struktur und Elemente des Gottesdienstes*. Ferner Heinrich Riehm: *Zur Wiederentdeckung der Agape* und ders. mit einem kritischen Bericht zu Philipp Harnoncourt: *Römisch-Katholische Liturgie und Kirchenlied im deutschsprachigen Raum*. Schließlich ein interessanter Beitrag zur Problematik der Verlegung des Wochenbeginns vom Sonntag auf den Montag von Frieder Schulz: *Gefährdeter Sonntag*.

Im hymnologischen Teil erscheint als erster Hauptbeitrag in Fortsetzung des 1. Teils von Werner Merten *Die „Psalmodia“ des Lucas Lossius* als 2. Teil: *Die liturgischen Texte und ihre musikalische Gestalt*. (Teil I erschien im Jb. 1975.) Diese ausgezeichnete, interessante Arbeit mit sorgfältig ausgesuchten kommentierenden Bild- und Notenbeilagen wie vergleichender Text- bzw. Melodiefassungen kommt zu aufschlußreichen Ergebnissen bei der Untersuchung dieser so wichtigen Quelle in der Überlieferung altkirchlichen Liedgutes. – Esbjörn Belfrage: *Morgen- und Abendlieder – Das Kunstgerechte und die Tradition* leistet anhand gut ausgewählter Beispiele einen informativen Beitrag zur Frage des Einflusses der Rhetorik auf die Poetik in der Kirchenlieddichtung des 17. Jahrhunderts durch Martin Opitz und dessen Nachfolger. Nicht unerwähnt dürfen die kleinen Beiträge zur Hymnologie bleiben: Jenö Solyom untersucht die letzte Zeile von *Ein feste Burg*, deren Textvarianten zu neuen Erkenntnissen führen und ein Stück Frömmigkeitsgeschichte darstellen, während Karl Reinert (Gesangbuch Siebenbürgen von 1555) und Ada Kadelbach (*Schwenckfelder Gesangbuch, Germantown 1762*) wertvolle Beiträge zur Gesangbuch-Geschichte leisten. Schließlich zwei kritische Berichte zur Neuerscheinung des 1975 herausgekommenen kath. Gesangbuch *Gotteslob* mit Textvergleichen von

Nun bitten wir den heiligen Geist zum EKG (Luther) durch Waltraut Ingeborg Geppert und kritische Anmerkungen zur Einführung dieses Gesangbuches durch Reinhard Granz. – Wichtig die Berichte von Markus Jenny zum ersten Band der kürzlich edierten kritischen Gesamtausgabe der *Melodien des deutschen Kirchenliedes* als zusammenfassende, aber auch erweiternde Wiederholung der Editionen von Zahn bzw. Bäumker und der Literaturbericht zu den Neudrucken alter Quellen zur Musik von Konrad Ameln.

Die abschließenden Literaturberichte zur Liturgik und Hymnologie vermitteln in gewohnt gründlicher Weise einen umfassenden Überblick über die Fachliteratur des In- und Auslandes.

(Oktober 1977)

Gerhard Bork

Archiv für Musikorganologie. Jahrg. 1 und 2. Hrsg. vom Institut für Musikorganologie unter Mitwirkung namhafter Gelehrter. Schriftleiter und verantwortlicher Redakteur Leopold VORREITER. München-Landsberg: Institut für Musikorganologie 1976 und 1977. 75 und 155 S.

Ein Periodikum, das sich Anliegen und Problemen der Musikinstrumentenkunde widmet, ist wärmstens zu begrüßen. Schon lange wünschen wir uns für den deutschsprachigen Raum eine ähnliche Publikation wie das vorzügliche Journal der Galpin Society. Deshalb gebührt Leopold Vorreiter für den Schritt, den er mit der Herausgabe eines ein- oder zweimal jährlich erscheinenden *Archivs für Musikorganologie* mutig und opferbereit getan hat, Dank und Anerkennung.

Der Inhalt der beiden bisher erschienenen Hefte beschränkt sich zwar noch auf Beiträge des Herausgebers, die sich auf seine in jahrzehntelanger Arbeit entstandenen und in seinem Institut für Musikorganologie zusammengefaßten Sammlungen und Dokumentationen vorwiegend zur Geschichte der antiken Musikinstrumente stützen. Damit soll jedoch nur der Mangel an Vielfalt bedauert werden, keineswegs die Qualität; denn was L. Vorreiter, den ich als besten und umfassendsten Kenner des antiken Musikinstrumentariums schätze, nach zahlreichen Veröffentlichungen in musikwissen-

schaftlichen und anderen Fachzeitschriften hier zusammengefaßt hat, dürfte ein wichtiger Beitrag zur geistigen Durchdringung der Antike sein. Jede dieser Abhandlungen kritisch zu untersuchen, ist hier weder Raum genug, noch auch maßt sich der Referent an, durchdachte Darstellungen einer Kritik zu unterziehen, zu der nur ein in gleicher Weise spezialisierter Informationsstand berechnete. Fragen gibt es allerdings: Wenn beispielsweise der Verfasser in seinem hier veröffentlichten Vortrag *Die Kunst des Musikinstrumentenbaues in der Einheit der Künste des Altertums* (Jg. 2, S. 3–29, mit leider kaum lesbaren graphischen Tabellen), mit Zeichnungen und Messungen belegt, wie der Bau von Lyren und Vasen durch Gemeinsamkeiten in Form, Dekor u. a. in den Stil der jeweiligen Kunstepoche eingebettet ist, so überzeugen seine exakten Beobachtungen und Vergleiche. Unverständlich bleibt mir jedoch, warum er diese Erkenntnisse mit den sehr problematischen Spekulationen Hans Kaysers über die Form der Geige in Verbindung bringt und nach Gesetzen einer „harmonikalen Symbolik“ die Entwicklung der Lyrenform auf die chromatische Leiter $c'-c''$ bezieht (Jg. 2, S. 23–26).

Dem großen Angebot auf dem Gebiete der Musikarchäologie, die der Herausgeber selbst „nur einen kleinen Seitenast der Musikorganologie, der Musikgeschichte und der Musikethnologie“ nennt (Jg. 2, S. 150), steht, wie gesagt, noch das Fehlen von Beiträgen aus diesen Arbeitsgebieten gegenüber. Obwohl der Herausgeber im Vorwort zu Jahrgang 2 offensichtlich unter dem Einfluß von Curt Sachs' *Geist und Werden der Musikinstrumente*, die „technisch-philosophische Hermeneutik der Musikinstrumente“ als Hauptanliegen der Musikorganologie herausstellt, sollte das Archiv in Zukunft durch Beiträge aus der „nur alltäglichen Musikinstrumentenkunde“ (Jg. 2, S. 1) vielseitiger gestaltet werden, wenn es seine Aufgabe erfüllen will. Sicher wird der Herausgeber zu ihrer Aufnahme bereit sein, hat er doch selbst in der einleitenden Abhandlung zu Jahrgang 1 *Die Musikorganologie als neuer Wissenschaftszweig* ein breites Spektrum der Arbeitsbereiche entworfen und mit Recht Musikorganologie als eigenständige Wissenschaft definiert. Es wäre also zu wünschen, daß sich das Periodikum bald auf weitere aktive Mitarbeiter stützen kann, daß es ein

Sammelbecken für gute musikinstrumentenkundliche Arbeiten aller Art wird und daß es einen Verleger und eine finanzielle Basis findet, die seine Kontinuität sichern und den Herausgeber fühlbar entlasten.

(April 1978)

Alfred Berner

RICHARD WAGNER: *Ausgewählte Schriften*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Dietrich MACK. Mit einem vorangestellten Essay von Ernst BLOCH. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1974. 285 S.

Seit der „neuen Sachlichkeit“ der 1920er Jahre ist die große romantische Tradition aus moderner Perspektive verschiedentlich erörtert worden. Des öfteren wurde namentlich versucht, Wagners musikästhetische und -philosophische Gedankengänge sowie die intime Sphäre seines Privatlebens von der Ausdrucksgewalt seiner Musikdramen zu trennen (so von Bekker und Newman), um auf diese Weise ein unpersönlicheres kritisches Verhältnis zum Künstler zu gewinnen. Lorenz ging hier noch einen Schritt weiter: mit recht schematischen Formsymmetrien sollte jenseits des eigentlichen dramatischen Symbolgehaltes der rein musikalische, formale Zusammenhang von Wagners Werken erwiesen werden. Erst in den letzten Jahren ist man sich der komplexen Wechselwirkungen zwischen Wagners Musikdramen und seinen künstlerischen Ansichten voll bewußt geworden (man vgl. die vorbildlichen Darlegungen von Mayer, Donington, Bailey und Dahlhaus). Dieses zunehmende Bestreben, Wagners Gesamtschaffen in allen Bereichen musikkritisch gerecht zu werden, hat gerade in neuerer Zeit zu verschiedenen Sammlungen von ausgewählten Wagner'schen Schriften geführt, darunter diejenigen von Jacobs/Skelton (*Wagner writes from Paris*, New York 1973), Osborne (*Richard Wagner, Stories and essays*, London, 1973) und vor allem der vorbildliche Band von Goldman/Sprinchorn (*Wagner on music and drama; a compendium of Richard Wagner's prose works*, New York, 1964). Letzterer besitzt den großen Vorteil, nach kulturellen Genen („*Cultural Decadence of the Nineteenth Century*“, „*The Greek Ideal*“) angeordnet zu sein. Auch die Einleitung der zwei Autoren darf in ihrer übersichtlichen, dabei tiefgründigen Prägnanz zu den Besten der Wagner-Literatur zählen.

Auch Macks vorliegender Band ist gemein sorgfältig angeordnet, wobei die ausgewählten Schriften die wichtigsten Gebiete Wagner'schen Denkens herauskristallisieren: so etwa die politischen Pamphlete (z. B. das fragmentarisch gebliebene, aber dennoch höchst aufschlußreiche *Künstlertum der Zukunft: Zum Prinzip des Kommunismus*), die programmatischen Erläuterungen, die sachlich-nüchternen Anweisungen über ideale Festspielaufführungen (Vorwort zur *Ring-Dichtung*, 1862 erschienen) sowie die bisweilen weitschweifigen, ja zwiespältigen Altersschriften der 1870er Jahre. Das Vorwort von Ernst Bloch (betitelt *Paradoxa und Pastorale bei Wagner*) steckt dagegen noch teilweise in der aufkläreren (hier quasi-marxistisch, dialektisch angehauchten) Abkehrtradition der 1920er Jahre, vor allem in seiner Überbetonung des *Musikers* Wagner („So daß die Musik die Handlung . . . erst setzt [und das Sichtbare folgt nach]“, S. 11) und der kammermusikalischen (S. 14–15), ja intimen Sphäre von Wagners Schöpfungen (vgl. Blochs fast schüchterne Frage, S. 42–43: „doch ist auch das viele unaufdringliche Bedeuten eine solche Hörwerbung?“), die jetzt durch Karajans Neuinterpretierungen hinlänglich bekannt geworden ist. Charakteristischerweise wird etwa zwischen dem motivischen *Werdensprozeß* von Walthers Preislied („das sich – schon vom ersten Anblick Evas her in der Kirche – motivisch bildet, dann verblüffend fein durch die ganze Partitur hindurchgeht“, S. 24) und dem vollendeten, im „fragwürdigen Hochglanz“ (S. 25) stehenden Meistergesang ein wichtiger Gegensatz, ja *Paradox* gefordert. Nicht von ungefähr handelt der größte Abschnitt (S. 15–38) eben von dergleichen „Paradoxen“ (die von einem „betroffenen Blick“ – laut S. 19 – wahrzunehmen sind) – eine unglücklich gewählte Bezeichnung, da sie angebliche Stilbrüche und allzu schroffe dramatische Gegensätze heraufbeschwört, die Wagner zwar stets andeutet, aber überwiegend verbindet oder mildert. (Vgl. in dieser Hinsicht Blochs geschicktere Hervorhebung der „*querschlagenden*“, bi-dimensionalen Symbolik der Leitmotive [S. 43–44], so die sehr geistvolle Licht–Tod–Identität zwischen Brünnhilde und Siegfried, S. 31, oder die geheimnisvollen Verbindungen – auch motivischen [die Bloch allerdings außer dem

F a n g e t a n ! -Ruf nicht erwähnt] – zwischen Walther und Beckmesser, S. 22–24.) Recht schwerwiegend erscheinen in diesem Zusammenhange Blochs Aufforderungen, bei Wagner nicht das „*scheinbar Große-Ganze*“, sondern einzig das „*Jeweilig-Jähres einzelner Instanzen*“ (S. 18) aufzunehmen und seine fast Lorenzisch anmutende Mahnung (S. 13), die „*inneren Striche*“ deutlicher auszudrücken, damit für den „*ungetriebenen Besucher*“ der Sprechgesang „*rezitativisch*“, die ariosen Stellen dagegen „*wie Lieder*“ klingen sollen.

Weit glücklicher in der Formulierung geraten jedoch Blochs Schlußgedanken über die Wagner'sche *Pastorale*, so seine Betonung der vom Schopenhauerschen, metakausalen Weltwillen abhängigen Chladnischen Klangfiguren, und vor allem die sehr zutreffende Behandlung des Hervorhallens der Wagner'schen Musik, die Vergangenheit, Präsenz und Zukunft in einer vorbildlichen Synthese vereint. Dem Band schließen sich zusätzliche Abbildungen (darunter von Wagners Schriften), präzise Anmerkungen Macks zu den einzelnen Wagnerschen Schriften sowie Daten zu Wagners Leben und Werk, ein kurzes (aber stichhaltiges) Nachwort Macks und ein Inhaltsverzeichnis an. (Juni 1975) Nors S. Josephson

PIERRE BOULEZ: Anhaltspunkte. Essays. Aus dem Französischen übertragen von Josef HÄUSLER. Stuttgart-Zürich: Belsler Verlag 1975. 415 S.

In gleich guter Ausstattung, mit gleicher Sach- und Sprachkompetenz ediert wie der erste ist der zweite Band der Schriften von Boulez erschienen, wenn auch an anderem Ort als erwartet. Er enthält die Texte zu anderen Komponisten, Nachrufe und Miscellanea, leider keinen Interviewtext. Primär geht es um Debussy, Berg, Webern sowie Strawinsky und Schönberg. Erstmals liegt damit auch die umfangreiche Untersuchung von 1951 über Strawinskys *Sacre* auf deutsch vor. (Vgl. *Mf XXVIII*, 1975, S. 361 ff.) (November 1975) Reinhold Brinkmann

ANDREW HUGHES: *Medieval Music. The Sixth Liberal Art. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press 1974. (XII), 326 S. (Toronto Medieval Bibliographies. IV.)*

Die auf einen Umfang von zwanzig Bänden geplante Reihe, in welcher diese von Andrew Hughes zusammengestellte, kommentierte und herausgegebene Bibliographie zur mittelalterlichen Musik erscheint, wurde mit dem Ziel begründet, die interdisziplinäre Arbeit im Bereich des Mittelalters zu fördern (VII). Angezeigt, zum Teil bereits erschienen sind zum Beispiel Bände zur Rhetorik, zur Wissenschaftsgeschichte und zur lateinischen Literatur des Mittelalters. Jeder Band ist für „Anfänger“ wie für „fortgeschrittene Leser“ gedacht, soll aber auch Bibliothekaren dafür dienlich sein, eine Bibliothek zum betreffenden Sachgebiet zusammenzustellen.

Andrew Hughes verzeichnet in dem hier zu besprechenden Band über 2000 Arbeiten; das sind nicht ganz 60% des von ihm gesamt-haft gesichteten Materials. Die Titel werden nach einer breit aufgefächerten Ordnung (vgl. S. 3–8) übersichtlich gegliedert; auf Inhalt und Bedeutung verweisen die meist sehr kurzen Bemerkungen zu jeder Arbeit. Gelegentlich angezeigte Rezensionen sind dem Benützer bei der Evaluation eine zusätzliche Hilfe.

Die Forschungen zu Musik und Musiklehre des Mittelalters sind heutzutage von einem Umfange und einer Vielschichtigkeit, daß sie von einem einzelnen Wissenschaftler aus nicht mehr zu überblicken sind. So ist es nicht erstaunlich, daß der Band (1) manche Ungenauigkeit, (2) manche fragliche Wertung enthält und (3) Arbeiten nicht verzeichnet sind, die unbedingt anzuführen wären. Etwa: (1) Die Differenzierung S. 69/70 zwischen Hirmos, Hymne und Kanon ergibt keinen Sinn (Hirmos ist Teil des Kanons; das unter „Hymne“ Subsumierte gehörte zum Teil ebenfalls zum Kanon); (2) Reckows Edition des Anonymus 4 (n. 987) enthält im Kommentar-Teil eine sehr wesentliche Auseinandersetzung mit Waite (n. 1418c), die dort neben den bereits genannten Arbeiten anzuführen wäre; (3) die neueren, für jeden Interessenten unerläßlichen arabischen Editionen von *De scientiis* beziehungsweise vom *Großen Buch der Musik* des al-Fārābī fehlen; notwendigerweise zitiert werden müßte Pizzanis Studie zu den Quellen von

De institutione musica des Boethius in *Sacris Erudiri* XVI (1965), 5–164. Die Liste zu verlängern ist uninteressant, da Pannen solcher Art bei einem Buch dieser Größenordnung unvermeidbar sind.

Wesentlicher zu sagen ist, daß der sehr schön hergestellte und graphisch recht übersichtlich gestaltete Band bei der Suche nach rascher Orientierung immer wieder ausgezeichnete Hilfe leistet. Das (wie das Verzeichnis der Reihen und Zeitschriften sowie Stichproben zeigen) breit angelegte Bibliographieren führte zu einer beinahe aus jeder Seite ersichtlichen guten Einführung in die Literatur. Hinzugefügt sei, daß dem gewiß in erster Linie für ein englischsprachiges Publikum bestimmten Band eine gute Ausgewogenheit zwischen englischen und fremdsprachigen Titeln eigen ist, welche ihn auch im deutschsprachigen Raum zu einem attraktiven Buch machen dürfte.

Für eine eventuelle weitere Auflage seien vier Wünsche geäußert, die sich aus einer zweijährigen Benutzung des Buches ergeben: (1) Es wäre angenehm, wenn gerade bei sehr komplexen Büchern wie Eric Werners *The Sacred Bridge* vermehrt Rezensionen verzeichnet werden könnten; (2) von größtem Gewinn wäre eine weitgehende Aufnahme der unpublizierten Dissertationen; (3) gelegentlich, so Seite 89–93, wird eine durch Diagramme verdeutlichte Übersicht, hier über das Problem „alt-römischer und gregorianischer Choral“ gegeben. Eine Vermehrung solcher Darstellungen ist wünschenswert: der Leser wird sich (um irgendein beliebiges Beispiel zu nehmen) aufgrund der äußerst gedrängten Übersicht über Arbeiten zu den byzantinischen Notationen (nn. 396–408) nur unter größten Schwierigkeiten in die Materie einarbeiten können; (4) in mir sehr sympathischer Weise versucht Andrew Hughes, über den Fachbereich Musikwissenschaft immer wieder, mittelalterlichen Vorstellungen entsprechend, hinauszuführen. Obgleich sich dadurch Überschneidungen mit anderen Bänden der Reihe ergeben, wäre es gerade für den mit dem Stoff gänzlich unvertrauten Interessenten gewiß nützlich, wenn in vermehrtem Maße allgemeine, einleitende und über die engeren Schranken des Faches hinausführende Literatur zitiert werden könnte (ich denke im Bereich der liturgischen Gesänge etwa an Klausers kleine Liturgiegeschichte oder im

Bereich der Musiklehre und Musikanschauung an Einführungen in die mittelalterliche Philosophie wie etwa diejenige von Gilson und Boehner).

(September 1977)

Max Haas

JOHANNES PIERSIG: Beiträge zu einer Rechtssoziologie der Kirchenmusik. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1972. 198 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 34.)

Um es gleich vorwegzunehmen, Piersigs hier vorgelegte Untersuchungen hinterlassen einen sehr zwiespältigen Eindruck. Neben tiefeschürfenden und kenntnisreichen Bemerkungen sind Passagen vorhanden, bei denen zu fragen ist, wie weit sie sich vom gestellten Thema entfernen oder ob sie überhaupt dazu gehören. Gelegentlich sind Behauptungen vorhanden, bei denen nach dem Sinn oder wenigstens nach deren Angemessenheit gesucht werden muß, weil ein gängiger Ausdruck völlig anders verwendet wird, z. B. (S. 111): „Der Instrumentalist in der Kirchenmusik gehört zur Chorgruppe; besonders deutlich wird dieser Sachverhalt durch die Bezeichnung einer (ev.) kirchlich speziellen Instrumentalgruppe: Posaunenchor. – Das Engagement eines nicht zur kirchlichen Chorgruppe gehörenden, d. h. nicht kirchengemeindebezogenen Orchesters wird seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, mit der Neigung bürgerlicher Chorvereine (in diesem Sinn auch: kirchlicher Chöre), oratorische Großwerke außerhalb des kirchlichen Raums oder auch im Kirchenraum aufzuführen, zur technischen Notwendigkeit.“

Neben dem kirchlichen Recht, der Jurisdiktion, werden soziale Zuordnungen und Praktiken kritisch behandelt. Manchmal überwiegt der Eindruck, daß persönliche ärgerliche Erfahrung im kirchenmusikalischen Dienst und unreflektiertes Weltverbesserungsbestreben Hintergrund und Anlaß zu Angriffen bieten. Vereinzelt gehen die Wünsche zu weit oder erscheinen unrealistisch. Schwerpunktmäßig liegen die einzelnen Kapitel dieser Studie kaum auf sozialgeschichtlichem Gebiet der Musik als vielmehr in der vorgetragenen ungewöhnlichen Zeitkritik.

Der Benutzer dieses Buches hat es schwer zu unterscheiden, wo Beobachtungen und

Darlegungen uneingeschränkt voll zu akzeptieren sind, obwohl es eine Menge zutreffender Darstellungen gibt, und wo Ansätze doch als gesucht oder konstruiert anzusehen sind. Schade, gerade wegen des aufgewendeten Fleißes, der nachgewiesenen und niedergelegten Kenntnisse und der gründlichen Bemühungen des Autors. In späteren Jahrzehnten wird diese Publikation kaum als eine sachgemäße Dokumentation der heutigen Situation des Kirchenmusikers gelten können. Und das andere Ziel des Autors, die durchaus verbesserungswürdige und in verschiedenen Punkten auch verbesserungsbedürftige Lage der Kirchenmusiker und damit auch der Kirchenmusik günstiger zu gestalten, wird sich durch die Art und Weise der hier vorgelegten Darstellung wohl schwerlich erreichen lassen.

(Dezember 1977)

Hubert Unverricht

KATHI MEYER-BAER: Bedeutung und Wesen der Musik. Der Bedeutungswandel der Musik. 2. Auflage. Baden-Baden: Valentin Koerner 1975. 268 S. (Collection d'Études musicologiques – Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 5.)

Kathi Meyer-Baers Arbeit von 1932 untersucht den Wandel der Musikanschauung – und, so weit verifizierbar, Korrespondenzen in Musiktheorie und im ‚Stilwandel‘ der Musik – vom Altertum, beginnend mit China, bis zum fin de siècle, und zwar unter dem Aspekt ihres Zusammenhangs mit Philosophie und Religion, Weltanschauung, Kunst- und „Lebensauffassung“, kurz, im Rahmen einer allgemeinen Ideen- und Kulturgeschichte: als Ziel erscheint eine Art Geistesgeschichte der Musik, von der freilich dunkel bleibt, wie sie mit einer im engeren Sinne musikalischen Geschichtsschreibung zu verknüpfen wäre. („Wieso ist uns nun die chinesische Musik fremd und unverständlich? Sie bedeutet etwas ganz anderes, und kann nur auf Grund dieser anderen Bedeutung verstanden werden.“ Das freilich hieße, die Sache gewaltsam zu vereinfachen.)

Ein Angriff gegen eine Pauschalvorstellung, ‚Musik‘ sei und bedeute ihrem Wesen nach stets dasselbe, rennt heute allerdings längst offene Türen ein; andererseits ist man gerade gegen die geisteswissenschaftliche ‚vergleichende Methode‘ – die große Mode

der 1920er Jahre, in deren Umkreis das Buch gehört – mit gutem Grund skeptisch geworden. (Besonders dann, wenn, wie hier, die halbe Menschheitskultur auf zweihundert Seiten geschwind durchritten wird.) Im Konzept heute veraltet wie in Details korrekturbedürftig, kann diese Arbeit allenfalls einen wissenschaftsgeschichtlichen Stellenwert beanspruchen; ihre Diktion, gemischt aus salopper Betulichkeit und verkündender Belehrung, war wohl damals schon schwer genießbar. Den späteren, teilweise vorzüglichen Büchern der Autorin hätte diese Schrift nicht unbedingt erneut an die Seite gestellt werden müssen. (Dezember 1975) Wolfgang Dömling

WALTER KOLLER †: *Aus der Werkstatt der Wiener Klassiker. Bearbeitungen Haydns, Mozarts und Beethovens. Für den Druck überarbeitet und mit einer Einführung versehen von Helmut HELL. Tutzing: Hans Schneider 1975. 221 S. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 23.)*

In den von Helmut Hell redigierten und herausgegebenen Einzelstudien hat der früh verstorbene Walter Koller Vorarbeiten für eine Dissertation über Kompositionen aus dem Bereich der „schlichteren Gattungen“ der Wiener Klassiker geleistet, die große analytische Fähigkeiten erkennen lassen. Die einzelnen Beschreibungen ausgewählter Stücke zeigen profunde Kenntnisse über den musikalischen Satz dieser drei Wiener Meister. Dabei bleiben philologische Fragen und Probleme der Chronologie einzelner Werke ausgeklammert. Das Buch untergliedert sich in 11 Abschnitte und einen Anhang, in dem die Rolle der Instrumente in der textgebundenen Musik Chr. W. Glucks untersucht wird.

Im Abschnitt „*Bühnengesang und Klaviervariation*“ werden die Beethovenvariationen über Paisiello Duett *Nel cor più non mi sento* denen von Gabler, Gelinek und Kauer gegenübergestellt und die Eigenständigkeit und konstruktive Nüchternheit der Beethovenvariationen hervorgehoben, während dagegen z. B. Gablers Variationsmelodik der vokalen Auszierungstechnik einer Angelica Catalani sehr angeglichen ist. Der Versuch des Herausgebers, die Beurteilung

von Paganinis *Violincapriccio* über die gleiche Vorlage zu relativieren, erscheint wenig gelungen, kann doch eine „zum leeren Schema für virtuose Tändelei“ (S. 30) deformierte Vorlage wohl kaum als etwas in sich „Überzeugendes“ angesehen werden. Anhand der in der Tafelmusik des *Don Giovanni* von Mozart zitierten Arien von Vicente Martin y Soler und G. Sarti zeigt Koller die Schaffung neuer Schichten durch die Umgestaltung der verwendeten Arien auf, die einer Neukonzeption des ganzen Stückes gleichkommt (S. 33 wurde im 2. System die Transposition der Klarinettenstimme übersehen). Bei den Bearbeitungen der Arie *Che farò senza Euridice* von Gluck wurde auch der langsame Satz der Haydn nicht unbestritten zugeschriebenen Feldpartie (HV II:23*) mit einbezogen, der in den ersten Takten auch dieses Vorbild erkennen läßt.

Neben verschiedenen Liedbearbeitungen der drei Wiener Meister behandelt Koller auch die Flötenuhrstücke von Joseph Haydn (HV XIX:9 und 29), die auch als Orchester bzw. Kammermusikwerke vorliegen, und analysiert die verschiedenen metrischen Schichten, die in den Partituren gegenüber den Flötenuhrstücken erheblich reichhaltiger gestaltet sind. Den größten Abschnitt bilden Vergleiche von Tanz- (Gesellschaftstanz und Ballett), Divertimento- und Sinfoniesätzen. Der Vergleich der Menuettfassungen des Bläseroktetts op. 103 und des Streichquartetts op. 4. von Beethoven fördert einerseits die aufgrund der Begegnung mit Joseph Haydn verursachte veränderte kompositorische Einstellung und andererseits die anders gelagerten instrumentalen Gegebenheiten durch die Streicherbesetzung zutage. Während die Streicher die gehobene Gesellschaftsmusik repräsentieren, steht die Bläserbesetzung für die divertimentoartige Tafelmusik. Durch die Gegenüberstellung des im Menuett häufig verwendeten Oktavsprungmotivs gewinnt Koller Einsicht in die kompositorischen Absichten Beethovens in dem nicht leicht zugänglichen Menuett. Hierbei erscheint die Interpretation der Sopranstimme als Hemiole am Schluß des Menuetts von J. J. Fux (S. 130) anfechtbar.

Den größten Umfang nimmt die Analyse des Contretanzes WoQ 14/7 und seine Verwendung in den *Geschöpfen des Prometheus* und im Finale der *Eroica* ein, in der sich Koller auch kritisch mit der *Prometheus-*

Analyse von Hugo Riemann auseinandersetzt. Dieser Beitrag ist als bedeutendster und inhaltsreichster des ganzen Buches anzusehen.

Die für Glucks Opernchoraltstimme festgestellte Beschränkung auf einen Umfang bis zum *h'* trifft nicht auf die französischen Komponisten der Zeit allgemein zu, wurde doch, wie aus den Librettidrucken hervorgeht, in denen häufig die Besetzung genannt wird, die *haute-contre*-Stimme auch mit Frauenstimmen besetzt. Trotz mancher Ungenauigkeiten in den Formulierungen, die der Verfasser sicher bei einer Vorlage als Dissertation noch korrigiert hätte, zeigen die Analysen und Interpretationen der vorliegenden Beiträge die besonderen Fähigkeiten Kollers auf. Der Band bietet zahlreiche neue Gesichtspunkte und wertvolle Hinweise auf den musikalischen Satz der Wiener Klassik und auf die durch die soziale Einbettung des einzelnen Stückes sowie der Gattungen hervorgerufenen Eigenarten des Partitursatzes.

(März 1976)

Herbert Schneider

GIANFRANCO VINAY: L'America Musicale di Charles Ives. Torino: Giulio Einaudi editore 1974. 178 S. (La Ricerca Critica. 5.)

Eine eingehende musikwissenschaftliche Untersuchung des Gesamtwerkes von Charles Ives (ähnlich bei Gustav Mahler) muß sich – der Vielschichtigkeit ihres kritischen Gegenstandes gemäß – sowohl mit der eigentlichen musikalischen Substanz, als auch mit der ihr zugehörigen musikphilosophischen Ästhetik auseinandersetzen. Bisher ist im Musikschritftum über Ives eher letzteres Gebiet erschlossen worden (Cowell, Kirkpatrick *Ives Memos*, Perry und Wooldridge), obwohl analytische Studien zunehmend stark vertreten sind (de Leeuw, Henderson, Rinehart und Maske; vgl. ebenso die kritischen Aufsätze von Marshall, Charles, Sterne, Cyr und Josephson, sowie Freedmans neue Ives-Bibliographie).

Auch Vinay bewegt sich zumeist auf der musikästhetischen Ebene. Bereits im Vorwort betont der Autor seine Isolierung der wichtigsten Ives'schen Stilelemente unter Herbeiziehung der sie beeinflussenden kulturellen und existentiellen Komponente,

wobei dem Transzendentalismus die ihm gebührende Hauptrolle zuerteilt wird. Diese Tendenz macht sich besonders stark in den Kapiteln 2–5 bemerkbar, handeln diese doch von (2) den zwei gegensätzlichen, von Ives später verschmolzenen amerikanischen Musikkulturen (die deutsch-romantische und die eigenständige „*popular music*“, wobei die amerikanische Volksmusik als solche ausgeklammert wird), (3) Ives' Jugend in Danbury/Connecticut (die demokratische amerikanische Gesellschaft – wie ihr Ebenbild, die „*improvisierende*“ amerikanische Kunst – als eine Gemeinschaft von „*Individuen*“ dargestellt), (4) Ives' Studienjahre an der Yale University und schließlich vom (5) musikalischen Transzendentalismus als Verbindungsprinzip. Ist es im 4. Kapitel besonders erfreulich, welche Bedeutung Vinay den „*fasola folk hymns*“ mit ihrer oft heterophonisch gestalteten Polyphonie (vgl. William Masons Verknüpfung von melodischen Zitaten wie „*Yankee Doodle*“ und „*Old Hundred*“, S. 9) beimißt, so beleuchtet der Autor im 5. Kapitel die subtilen Zusammenhänge innerhalb von Ives' Doppelberuf als Komponist und Lebensversicherungskaufmann in New York.

Vinay sieht den Transzendentalismus von Emerson, Thoreau und Ives als intuitiven, lebensbejahenden Glauben, der zu sozialer Gleichberechtigung und Universalismus führt und schließlich in eine allumfassende Kunst einmündet, die alle (realistische wie geistige) Bereiche des menschlichen Daseins in sich vereint. Dabei wehrt sich Vinay mit Recht gegen Thomsons Vorwurf von Ives' angeblicher Formlosigkeit (Vinay: „*struttura tutt' altro che casuale*“, S. 48) angesichts der bunten Vielfältigkeit seiner Kunstauffassung. Es bleibt einzig zu bedauern, daß Vinay in den folgenden Kapiteln – von wenigen Ausnahmen (etwa die glänzende Besprechung der 1. Klaviersonate, S. 96–103) abgesehen – der formalen Disposition von Ives' Werken (etwa nach dem Muster von de Leeuw, Henderson und Maske) nicht die ihr gebührende Betonung verleiht. Besonders störend wirkt sich hierbei Vinays unglückliche Neigung zu ausgedehnten (und nicht immer in Fußnoten untergebrachten) Zitaten aus, wie z. B. Mellers' (im übrigen schlechte!) Beschreibung des Emerson-Satzes aus der *Concord Sonata*, S. 106–107, sowie das sonstige Fehlen jeg-

licher musikalischer Beispiele. Aber auch die eigentliche Anordnung der übrigen Kapitel ist oft recht unübersichtlich ausgeführt. So bringt das 6. Kapitel, das die musikalischen Analogien zwischen Ives und zeitgenössischen bzw. späteren westeuropäischen Komponisten behandelt, viele einleuchtende Argumente für stilistische Einflüsse seitens Brahms' und Mahlers (der übrigens Ives' 3. Sinfonie gekannt hat). Seltsamerweise erkennt aber Vinay (S. 51–52) außerdem in Hindemiths Frühwerken zahlreiche parallel verlaufende avantgardistische Merkmale. Da selbst Vinay bereits auf S. 43 ein Ives-Zitat anführte, wo der Komponist erklärt, nie Hindemiths (ca. zehn Jahre später entstandene!) Musik gehört oder gekannt zu haben, wirkt der angebliche Zusammenhang etwas gezwungen. (Auf S. 91 wird es noch heißen, Ives' 3. Sinfonie bediene sich nicht nur Mahlerscher, sondern auch Brucknerscher Modelle!)

Betonte Vinay noch gegen Ende des 6. Kapitels (S. 60), Ives' Meisterwerke würden die verschiedensten stilistischen Einflüsse überzeugend verschmelzen, so verfällt er im 7. Kapitel (über Ives' musikalische Synthesen) dem grundlegenden Irrtum, die engen musikalischen Zusammenhänge zwischen den verschränkten Ebenen nicht genügend zu untersuchen, wie es z. B. Maske (S. 54 bis 55) vorbildlich tut. Im Falle der *Robert Browning Overture* erblickt z. B. Vinay im Marsch ein quasi-aleatorisches Chaos, ohne die höchst diffizile kanonische bzw. serielle Satztechnik und die allmählich sich klärende Struktur dieses Abschnittes ausführlicher zu würdigen. (Übrigens ersieht Vinay trotz der höhepunktartigen Stellung der *Browning Overture* und der 4. Sinfonie in Ives' Oeuvre [die auch in Vinays Behandlung dieser Werke gegen Ende des 1. Teiles des 7. Kapitels zum Ausdruck kommt] unerklärlicherweise keine eigentliche stilistische Entwicklung innerhalb von Ives' Schaffen; dabei hatte er noch auf S. 54 erklärt, der spätromantische Charakter der langsamen Abschnitte der *Browning Overture* sei „molto differente“ von demjenigen der 2. und 3. Sinfonie.)

Auch Vinays Behandlung der Ives'schen Melodiezitate mangelt nicht an Widersprüchen. Auf S. 91, 93 wird zwar richtig behauptet, Ives verwende Schicht- und Melodiezitate-Techniken oft auf parallel verlau-

fende Art, und daß die Zitate im Dienste der musikalischen Struktur stünden. Dabei wird aber im ganzen Abschnitt die intervallische Funktion der Zitate (etwa die unverwandten wiegenden Terzen von *Old Black Joe* und *Marching Through Georgia* in *St. Gaudens*, oder die quart-bezogene Motivik von *Columbia* in *The Fourth of July*) nicht berücksichtigt. Außerdem hatte Vinay bereits auf S. 78–79 (im seltenen Einklang mit Stone) behauptet, die Zitate dienten als auditive Anklammerungsmöglichkeiten für den Hörer.

Der Grundcharakter der Zitate wird zuerst als unnationalistisch und unexotisch bezeichnet, da Ives bekanntlich stets auf das Universelle hinsteuert. Paradoxerweise wird aber sodann *The Fourth of July* als ein Werk charakterisiert, das „chauvinistische“ Züge enthalte (S. 81–82), obwohl sich das Programm zu diesem Werk später (S. 84) als naturnah und gänzlich unpolitisch enthüllt. Einzig das dargestellte Verschmelzen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft mittels der Kindheitserinnerungen (z. B. die Zitate von *Adeste fideles* und *Taps* in *Decoration Day*) wirkt überzeugend, obwohl sich Vinay nicht immer der Zusammenfügung der realistischen (also gegenwartsnahen) und spirituellen Bereiche voll bewußt ist. Ein offener Widerspruch ergibt sich z. B. bei der Besprechung von *General William Booth* (ein neuerliches Mellers-Zitat, S. 86–87): Vinay bezeichnet das Werk als vollständig realistisch ausgeführt – ein Urteil, das durch Mellers' Zitat direkt widerlegt (!) wird, da letzterer die stark religiös angehauchte Wiederkehr des Anfangsmarsches gegen Ende des Stückes ausdrücklich betont.

Die anschließende Behandlung des dualistischen Sonatenprinzips wird dadurch geschwächt, daß Vinay die zwei zyklischen Klaviersonaten mit den vier weit weniger zyklisch angelegten Violinsonaten auf etwas gewaltsame Art verbindet. (Besser wäre gewesen, hier das – von Vinay nie erwähnte – zyklische Hauptthema der 4. Sinfonie einzufügen!) In seinen Ausführungen über die *Concord Sonata* erscheint es außerdem höchst seltsam, daß Vinay Kirkpatrick's vorbildliche Analyse des *Hawthorne*-Satzes (siehe sein Vorwort zur Ausgabe der 4. Sinfonie) gar nicht erwähnt, und statt der klaren, scherzo-artigen Bogenform ein „ordine arbitrario“ (S. 109) entwirft. Bei der Besprechung von *Thoreau* muß schließlich die

sich nur solche Interpreten auf Dauer mit den neuen Werken auseinandergesetzt haben, die sich diesem Anspruch stellten – was dann die Folge hatte, daß jene Interpreten, wenn sie die traditionelle Musik aufführten, dort ebenso genau zu lesen und umzusetzen wußten und so auch dort für Klarheit, Prägnanz und unbedingte Beachtung des Notierten sorgten. Zu diesen Interpreten gehört die Sängerin Carla Henius, die unter anderem Nonos *Intolleranza* und *Fabbrica illuminata* mit aus der Taufe hob. Carla Henius hat sich immer wieder auch schreibend zu aktuellen Problemen der Neuen Musik und ihrer Vermittlung geäußert – zumeist erschienen ihre Aufsätze in Tages- oder Wochenzeitungen. Neun dieser Aufsätze sind jetzt in einem Taschenbuch versammelt, das ich nach der Lektüre mit zwiespältigen Gefühlen aus der Hand legte.

Diese Erfahrungsberichte einer Sängerin, die über ihre Begegnungen mit Theodor W. Adorno und Dieter Schnebel berichtet, die Stellung nimmt zu Mängeln der Gesangsausbildung an den bundesdeutschen Musikhochschulen, die über grundsätzliche Schwierigkeiten der Vermittlung Neuer Musik nachdenkt, sind in zahlreichen Schlußfolgerungen durchaus richtig, und sie sind gerade dort, wo Carla Henius auf persönliche Begegnungen, auf gemeinsame Arbeit hinweisen kann, sehr anschaulich erzählt und vermitteln – was so illegitim gar nicht sein muß – den vielfach erhofften Blick hinter die Kulissen. Was bei der Lektüre der einzelnen Aufsätze noch relativ wenig ins Gewicht fällt, wird bisweilen unerträglich, wenn man den Band im Zusammenhang liest: Carla Henius bedient sich einer Sprache, die ein Übereinanderhäufen von Übertreibungen ist, die sich verirrt in einem Dickicht zwischen Bühnenjargon, Zitatbildung und bisweilen halbverstandenen Anspielungen; die ihre Wirkung verschenkt dadurch, daß die eine Pointe von der anderen erschlagen wird, daß unfreiwillig Assoziationen hervorgerufen werden, die dem intendierten Gedankengang diametral entgegenlaufen. Sie schreibt einen Stil, der im angeregten Gespräch durchaus wirkt, dessen Aperçus aber gedruckt eher schal und verkrampft wirken. Es mag in dieser Zeitschrift unüblich sein, sich so ausführlich über Stilfragen zu unterhalten, aber es besteht die Gefahr, daß dieser Band, der sich nicht an den Fachmann, sondern an

den interessierten Laien und aufgeschlossenen Musikhörer wendet, eben wegen der stilistischen Unsicherheit des Textes jene Wirkung nicht erreicht, die er – gemessen an seinen inhaltlichen Einsichten – durchaus verdiente.

(Februar 1977)

Wulf Konold

GUSTAV BERETHS: Beiträge zur Geschichte der Trierer Dommusik. Mainz: B. Schott's Söhne 1974. 338 S., 12 Abb. (Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte. Bd. 15.)

„Die Beiträge zur Trierer Dommusik“ sollen Bausteine liefern für eine spätere Gesamtdarstellung des musikalischen Geschehens am Trierer Dom“ (Vorwort). – In seinem Buch stellt Bereths fünf Bausteine zusammen, die offensichtlich unabhängig voneinander entstanden sind.

Der erste Teil beschäftigt sich mit den Trierer Domorganisten seit 1800, von denen einige durchaus überregionales Interesse verdienen. So etwa Johann Georg Gerhard Schmitt, späterer Reisevirtuose und Hoforganist Napoleons III., den das Trierer Kapitel wegen seiner Begabung bereits mit 14 Jahren anstellte und mit 21 entließ, weil er „mit einem Frauenzimmer unsittlichen Umgang gepflogen“ hatte; oder der Choralforscher und Herausgeber des *Graduale ad normam s. Gregorii* Michael Hermesdorff, der bis 1874 Domorganist und danach bis 1885 Dommusikdirektor war. Auch Ludwig Boslet (1860–1951) gehört in diese Reihe und war wie sein Nachfolger Hermann Schroeder als Komponist und Interpret über die Grenzen Triers hinaus bekannt.

Durch die Rangerniedrigung Triers vom Kurfürstentum und Erzbistum zum Bistum durch Napoleon entstand eine Zäsur, die sich auch in der Orgelgeschichte des Doms deutlich bemerkbar macht. Ihr widmet Bereths von ihren dokumentierten Anfängen bis zur Gegenwart den zweiten Teil seiner Beiträge. Weitgehend basierend auf den Arbeiten Böskens gelingt ihm ein recht anschaulicher Längsschnitt, der eine für den süddeutschen Raum verhältnismäßig alte Orgeltradition (seit 1381) zeigt. Diese Tradition wurde unterbrochen, als die Franzosen 1794 die Nollletsche Orgel zerstörten. Dispositionen, Verträge und Rechnungen prä-

gen naturgemäß den Inhalt dieses Kapitels, das für Bau und Pflege der Orgel ein nur mittelmäßiges Engagement der Trierer Domherren erkennen läßt.

In einem Anhang zu den beiden ersten Teilen teilt Bereths die Kurzbiographie des Trierer Orgelbauers Konrad Kremp (1746 bis 1814), die Kompositionen des Domorganisten Ludwig Boslet und die Orgeldispositionen des Doms und der Trierer Kirchen Maria Königin, St. Joseph und St. Gangolf mit.

Der dritte Teil beschäftigt sich mit den Domkapellmeistern im 19. und 20. Jahrhundert und ihrer Musik. Ihre Tätigkeit bestand zu einem Teil in der Leitung der Dommusikschule, ein anderer Teil ihrer Aufgaben lag offensichtlich in der Pflege der Choralliturgie, in der Aufführung von Orchestermessen bis zu deren Verbot im Jahr 1839 und im Aufbau eines funktionsfähigen Domchors, eine Aufgabe, deren Lösung erst mit der Zulassung von Frauenstimmen durch Johannes Klassen im Jahr 1941 zufriedenstellend gelang.

Da der Dom nie eine eigene Instrumentalmusik besaß, war es zur Aufführung von Orchestermessen notwendig, Stadt- und Militärmusiker heranzuziehen. Dadurch entstand eine enge personelle Verbindung der Dommusik mit dem profanen Musikleben der Stadt, die sich beispielhaft in der Geschichte der Musikerfamilie Dunst zeigt: der Vater spielt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine wesentliche Rolle im musikalischen Betrieb der Stadt und ist gleichzeitig Lehrer an der Dommusikschule; der Sohn ist der einzige Domkapellmeister des Berichtszeitraumes, der kein Priester war – erst in dem derzeit amtierenden Klaus Fischbach findet er darin einen Nachfolger.

Die *Sammlung ausgezeichnete Kompositionen für die Kirche* (1859) des Stephan Lück zeigt ebenso wie das von Bereths mitgeteilte Repertoire seiner Nachfolger, daß die Trierer Domkapellmeister die cäcilianische „Restauration“ der Kirchenmusik mitgetragen haben. Darauf weist auch die enge Verbindung mit der Regensburger Kirchenmusikschule hin, an der die Kapellmeister der Trierer Domkirche während der ganzen zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgebildet worden sind.

Die Abwendung von „verweltlichter Orchestermusik“ und die Hinwendung zu Cho-

ral und a-cappella-Ideal brachten im letzten Drittel des Jahrhunderts eine Isolierung der Dommusik vom Musikleben der Stadt. Erst um die Jahrhundertwende nahm Wilhelm Stockhausen mit dem Domchor wieder eine nicht nur an die Liturgie gebundene Konzerttätigkeit auf, die unter seinem Nachfolger Johannes Klassen einen international beachteten Höhepunkt erreichte. Dieser Konzerttätigkeit des Domchores ist der vierte Teil des Buches gewidmet.

Den Abschluß bildet die Geschichte der Trierer Domchoralen, einer seit dem frühen 13. Jahrhundert dort nachweisbaren Scholargemeinschaft mit nie mehr als 13 Mitgliedern, die gegen freien Unterricht und Unterhalt zum Absingen der Tagesoffizien und später zur Mitwirkung bei jeglichem Chordienst verpflichtet waren. Ihr Geschick ist eng verknüpft mit der Geschichte der Bantus-Stiftung, deren im 15. Jahrhundert gegründetes Priesterseminar so eng mit der Ausbildung der Choralen verbunden war, daß es von der säkularisierenden napoleonischen Verwaltung für eine Kirchenmusikschule gehalten und zum Musikinstitut der Centralschule umgewandelt wurde. Soweit möglich, teilt Bereths die Namen der Choralen seit etwa 1600 mit.

Bereths' Buch präsentiert sich als eine wesentlich an Personen orientierte Geschichtsschreibung. Unter einer Fülle biographischer Notizen wird die gerade für die Lokalgeschichtsforschung reizvolle Struktur der Institutionen eher verdeckt. Daß etwa die Aufgaben und die Verknüpfungen des Kapellmeisteramtes mit anderen Ämtern in keiner der herangezogenen Quellen ausdrücklich erwähnt werden, stellt nur für den ein Hindernis dar, der sich so weit der Interpretation des gefundenen Materials enthält wie Bereths. Wenn er aus dem Repertoire des Domkapellmeisters Zimmermann (1742 bis 1825) schließt, daß „man in Trier dem sich immer mehr verbreitenden seichten Kirchenmusikstil nicht huldigte“ (S. 130) oder J. B. Schneiders (1806–1864) Tätigkeit in den Zusammenhang der gleichzeitigen Entwicklung der katholischen Kirchenmusik stellt, bleiben diese Ansätze zur Quellenauswertung eine Ausnahme. Die Regel ist die unkommentierte Ausbreitung von Lebensdaten, Orgeldispositionen, Repertoirelisten und Werkverzeichnissen. Darunter leiden Zusammenhang und Fluß der Darstel-

lung – Schwächen, die ihre Erklärung und zugleich Entschuldigung finden im Zweck des Buches: es will eine „vorläufige Aufarbeitung von einzelnen Sparten und Zeiträumen“ sein und eine spätere Gesamtdarstellung vorbereiten, für die es ohne Zweifel ein ausgedehntes und solides Fundament bildet. (Oktober 1977) Bernhard Wallerius

HELENE WAGENAAR-NOLTHENIUS:
Oud als de Weg naar Rome? Vragen rond de herkomst van het Gregoriaans. Amsterdam-London: B. V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij 1974. 22 S., 1 Schallpl. (Medelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Afd. Letterkunde. Nieuwe Reeks. Deel 37. No. 1.)

In der Diskussion um die Herkunft der beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs hat sich die Autorin zuerst mit dem Hinweis auf *Ein Münchener Mixtum. Gregorianische Melodien zu altrömischen Texten* (Acta Musicologica 55, 1973, 249–255) zu Wort gemeldet: Die Bayerische Staatsbibliothek besitzt das Fragment eines um 900 im römischen Metropolitangebiet geschriebenen Plenarmissale, dessen Gesangstexte, die typische Merkmale altrömischer Überlieferung zeigen, nachträglich in Süddeutschland mit linienlosen Neumen versehen wurden. Die Neumen geben eindeutig die fränkisch-gregorianische Melodiefassung wieder.

Die Überlegungen, die sie an diesen Fund knüpfte, hat die Autorin in dem hier im Druck vorliegenden Vortrag noch einmal zusammengefaßt und zu einer grundsätzlichen Stellungnahme zum Problem der beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs erweitert: Die Ausbreitung des Cantus romanus, der anfänglich recht einfach gewesen sein müsse, ging mit der des Sacramentarium gregorianum parallel. Mit der Übernahme der römischen Liturgie durch das Frankenreich gelangte sie in ein neues Stadium: Dort gab es einen prachtliebenden Hof, die Franken entwickelten Selbstbewußtsein, sie blieben ständig mit Rom in Verbindung, und sie bemerkten, daß die römische Liturgie und der römische Gesang sich weiter entwickelten. Was die Franken durch Bischof Chrodegang um 750 aus Rom übernommen hatten, stimmte unter Amalar von Metz um 830 schon nicht mehr mit römischem Usus über-

ein. Zwar habe man im 9. Jahrhundert nicht einmal in zwei Kirchen ganz das gleiche gesungen, die Verschiedenheit zwischen Nord und Süd jedoch nahm ganz andere Dimensionen an: Der Norden ging von der mündlichen zur schriftlichen Überlieferung über. Von Metz als dem neuen Zentrum aus verbreitete sich die nördliche Überlieferung, nur Mailand und Rom bewahrten ihre eigene, Rom bis zur Liturgiereform Papst Nikolaus' III. (1277–1280) unter dem Einfluß der Franziskaner. So weit stimmt die Autorin also im wesentlichen mit meiner These von der fränkischen Herkunft der „Standard“-Überlieferung des Gregorianischen Gesangs überein. Die Annahme, daß beide Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs römischen Ursprungs und seit dem 7. Jahrhundert nebeneinander in Rom überliefert worden seien, sieht sie als „anachronistisch“ an: Rom besaß nicht eine oder zwei Liturgien, dort stimmten bis ins 10. Jahrhundert nicht einmal die Sakramentare überein, wie sollen dann die mündlich überlieferten Melodien übereinstimmt haben!

In welchem Verhältnis stehen nun aber die beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs zueinander? Die Autorin hält es für „historisch und psychologisch am wahrscheinlichsten“, daß in Rom und in Metz die Entwicklung von einer gemeinsamen protogregorianischen Überlieferung ausgegangen sei. Das Protogregorianische habe wahrscheinlich dem Fränkisch-Gregorianischen nahegestanden. Dafür spreche die Überlieferungstreue der Franken und die Uniformität ihrer Überlieferung. Außerdem zeige die Textbehandlung eine Vertrautheit mit dem klassischen Cursus, die man im 8. Jahrhundert weder in der römischen Kurie noch unter den fränkischen Literaten besessen habe. Der protogregorianische Gesang habe wahrscheinlich weder die charakteristischen nordischen Melodiesprünge noch die deutliche Modalität der fränkischen Melodien, gewiß aber italisches Koloraturenwesen gekannt. Eine Spur des protogregorianischen Gesanges möchte die Autorin möglicherweise in der mailändischen Fassung des Introitus *Dominus dixit ad me* aus der Messe in der Weihnachtsnacht finden. In der mailändischen Liturgie ist die Melodie sehr viel schlichter als in den beiden gregorianischen Überlieferungen, das Stück ist dort an die weniger repräsentative Stelle der

Antiphon nach dem Evangelium in der zweiten Weihnachtsmesse gerückt. Zur Lösung der Probleme empfiehlt die Autorin intensives Studium der karolingischen Liturgien und systematische Melodievergleiche mit Hilfe von Computern.

Der Vortrag stellt einen fruchtbaren Beitrag zur Erhellung und Erklärung der liturgiehistorischen Hintergründe des Problems der beiden Überlieferungen des Gregorianischen Gesangs dar. Mit Recht auch weist die Autorin darauf hin, daß bei der Diskussion dieses Problems die besonderen Voraussetzungen und Bedingungen mündlicher Tradition mehr als bisher in Rechnung zu stellen sind. Weniger glücklich sind die Kommentare zu ihren Melodiebeispielen und zum melodischen Stil der beiden Überlieferungen überhaupt. Wieso sind beispielsweise psalmodischer Aufbau, lange Melismen und „im Westen unausführbare Ziertöne“ unverkennbare Zeichen orientalischer Herkunft? Überdies zeigen die bisherigen Melodieuntersuchungen – von denen die Autorin nicht Kenntnis genommen zu haben scheint – mehr und mehr, daß pauschale Vergleiche und Aussagen über „altrömischen Stil“ und „gregorianischen Stil“ oder gar Analogien („die charakteristischen massiven Türme karolingischer Baumeister in Musik ausgedrückt“) von dem eigentlichen Problem eher ablenken: es sind unterschiedliche Gattungstraditionen, die sich mit den liturgischen Gattungen und Funktionen der Gesänge zum Teil überkreuzen, es sind Überlieferungszufälle, verschiedene Redaktionsschübe und anderes mehr zu beachten. Eine Vorstellung davon hätte die Autorin gewinnen können, wenn sie beim Vergleich des gregorianischen Introitus *Dominus dixit ad me* mit der ambrosianischen Evangelienantiphon die altrömische, fränkische und mailändische Offiziumsantiphonenüberlieferung beigezogen hätte.

(April 1975)

Helmut Hucke

UTA HERTIN: *Die Tonarten in der französischen Chanson des 16. Jahrhunderts* (Janequin, Sermisy, Costeley, Bertrand). München: Musikverlag Emil Katzbichler 1974. 204 S. (Schriften zur Musik. Band 24.)

Uta Hertins Tübinger Dissertation bestimmt unter dem Titel Tonart die Spielräu-

me, in denen sich die Linien und Klänge der Chanson bewegen: im besonderen das Verhältnis von Tonart und Text, ihre Erscheinungsweise in der Stimme, im Satz und in der Schrift sowie ihren Ausdruck in Klanglichkeit und Klauselsetzung.

Angesichts einer Gattung, die der Dichtung ihrer Zeit so nahe wie die Chanson steht, stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Sprache und Tonalität, zumal die Theorie der Zeit, in Frankreich namentlich Menhou, verlangt, daß die Wahl des Modus im Blick auf den Charakter des Textes zu treffen sei. Das Ergebnis der Untersuchung ist negativ: Die kompositorische Praxis vollzieht die Renaissance der antiken Ethoslehre nicht nach. Gleichwohl enthält das Kapitel viel Wissenswertes über die Stilarten, Formen, rhetorischen Figuren, Topoi und Bilder der Gedichte. Die Verfasserin unterscheidet, vermutlich dem Schema der Rhetorik folgend, drei Stile, den lamentablen, den heiteren und den mittleren Stil. Sie belegt sie durch kurze Gedichtbeschreibungen. (Die Literatur könnte ergänzt werden, etwa durch einen Hinweis auf die Interpretation von Ronsards *Aubépin* durch Weinrich in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen 195, 1959, S. 302 ff.) Ob das „erlebende Individuum im Mittelpunkt“ der Gedichte steht (S. 29), ist wenigstens zweifelhaft; immerhin hat Hugo Friedrich am Ende einer Ronsard-Interpretation die Formel „Erlebnis und Dichtung“ durch die andere „Dichtung und Können“ ersetzt (*Die Albert-Ludwig-Universität Freiburg 1457 bis 1957. Festvorträge*, Freiburg 1957, II, S. 110). Und nicht haltbar ist wohl der Gedanke, die Belege niederen Stils bildeten einen „starken Kontrast zum höfischen Repertoire“ (S. 52). Alles spricht dafür, daß die verschiedenen Typen der Chanson ein einziges Repertoire gebildet haben und im Gebrauch wie in den Quellen gemischt worden sind. Die Abwechslung der Stile und Themen dürfte den Reiz des Chansonsingens vergrößert haben: zum Petrarkismus gehört der Antipetrarkismus. Auch in Gebilden niederen Stils bekundeten sich Kunstverstand und Geschmack. Die Bezeichnung „chanson populaire“ ist unglücklich und irreführend.

Die zeitgenössische Theorie hält die Tonart grundsätzlich für eine Eigenschaft der Einstimmigkeit und begreift demnach Polyphonie als Kompositum mehrerer

Linien und Modi. Uta Hertin glaubt feststellen zu können, daß diese Auffassung der Chanson des 16. Jahrhunderts nicht mehr gerecht werde: ihr widersprächen die Freiheit der melodischen Bildungen und die Verfälschung des Satzes. Die Verfasserin entwickelt deshalb eine „Gesamtmodustheorie“. Sie verabschiedet damit die Unterscheidung authentischer und plagaler Modi und definiert die Tonart nur durch Skala und Finalis (z. B. gehen so der 5. und der 6. Modus im f^b -Modus auf). Dies erlaubt es ihr, eine Komposition auf uns vertraute Weise einer einzigen Tonart zuzuweisen (und darin liegt auch wohl der wesentliche Nutzen der Theorie). Fragwürdig an dem Verfahren ist nicht das Ziel (warum sollte man nicht nach einem der Polyphonie angemessenen Begriff der Tonalität suchen?), sondern die Begründung, die Uta Hertin dafür gibt. Die Beobachtung, daß viele Kompositionen (bei herkömmlicher Betrachtungsweise) mehrere Modi vereinen, ist ebenso ein Argument für die zeitgenössische wie für die Gesamtmodustheorie. Denn der Gedanke, es werde dabei, wie die Verfasserin meint, Widersprüchliches und Unstimmiges zusammengefügt, ist nicht richtig. Die Polyphonie schichtet grundsätzlich verträgliche Modi. Widersprüchliche Kombinationen, etwa des Ionischen auf f mit dem Phrygischen auf e (so Senfl, Lieder II, 80) sind ganz selten und, wo sie vorkommen, Ausweis einer übertriebenen Kunsthaftigkeit. Im übrigen enthebt auch die neue Theorie den Analytiker nicht der Aufgabe, das tonale und kontrapunktische Verhältnis der Stimmen zueinander zu bestimmen, und hier kommt er ohne die Unterscheidung authentischer und plagaler Tonarten nicht aus. Ergänzt werden die Erörterungen durch eine Untersuchung der Notationsansätze; dabei folgt die Verfasserin der Methode Siegfried Hermelinks. Im Fazit zeigt sich, daß die Chansonkomponisten die Modi auf f^b und g^b (das transponierte Ionische und Dorische) vor den traditionellen bevorzugten (wie die deutschen Liedkomponisten übrigens).

Im dritten Teil der Arbeit untersucht Uta Hertin Klanglichkeit und Kadenzgefüge der Modi. Sie stellt die Abkehr vom reinen Cantilenensatz fest; eine Abkehr, die sich allerdings längst vor dem Aufkommen der neueren Chanson vollzogen haben dürfte. Und sie verzeichnet die Klauseltöne, die die

verschiedenen Modi kennzeichnen. In den Chansons von Anthoine de Bertrand beobachtet die Verfasserin die Zunahme der Akzidentien. Darin dürfte sich allerdings weniger die Originalität des Komponisten bekunden, wie Uta Hertin meint, als der Einfluß, den die Theorie Vicentinos auf diesen ausgeübt hat (vgl. das Vorwort der Sammlung). Bertrand bemüht sich, in einigen Stücken das chromatische und enharmonische Tongeschlecht zu realisieren.

Einige Details: In der Schlüsselkombination B (S. 89) ist der g -Schlüssel nachzutragen. Die Kadenz (S. 173/174) ist nicht ungewöhnlich, sondern die normale Form einer phrygischen Kadenz mit dem ‚Leitton‘ $es-d$. Das Gleiche gilt für die auf S. 177 besprochene Formel (der Baßton f im zweiten Takt muß in d verbessert werden).
(November 1977) Wilhelm Seidel

NORIKO OHMURA: *Vivaldi no Orchestra tomonawanai Concerto ni suite. Kunitachi Ongaku Daigaku Daigakuin. Tokyo 1971. – A Summary of Concertos without orchestra of Antonio Vivaldi. A thesis for the degree of M. A., Tokyo: 1971. 489 bzw. 37 S.*

Seit langer Zeit erfreuen sich die zahlreichen Werke Vivaldis größter Beliebtheit bei den Katalogmachern, neuerdings wird auch das Notenpapier, auf dem diese Werke aufgeschrieben sind, mit großer Akribie von den Wasserzeichen-Philologen untersucht. Die Musik selbst scheint kaum noch Interesse zu finden, ist jedenfalls eindeutig in den Hintergrund getreten. Und doch gibt es noch genug Vivaldi-probleme, die die Musik und nicht ihre Aufzeichnung betreffen, und die in den bisherigen beiden Standardwerken über den Meister notwendigerweise nur am Rande behandelt werden konnten.

Die japanische Musikwissenschaftlerin Noriko Ohmura war gut beraten, als sie aus dem riesigen Gesamtwerk die *Konzerte ohne Orchester* auswählte und sich auf die 19 Werke des Fanna-Katalogs beschränkte, zu denen zwei seit dem Entstehen desselben aufgefundene kommen. Innerhalb dieses relativ enggesteckten Rahmens bewegt sie sich mit großer Sicherheit und kommt so zu überzeugenden analytischen Ergebnissen. Die Literatur, auch wenn es sich um relativ

entlegene Arbeiten handelt, kennt sie genau, Begriffe, wie sie z. B. Wilhelm Fischer und Erich Schenk in das musikwissenschaftliche Schrifttum eingeführt haben, sind ihr durchaus geläufig. Die Analysen werden durch graphische Darstellungen veranschaulicht, die auch den Einsatz der Instrumente wiedergeben. Der Reihe nach sind „Form“, „Thematic Feature and Motif Treatment“, „Tonality and Harmony“, „Instrumentation“ untersucht. Das Ziel der Arbeit, „to point out the characteristic stylistic features of these works, as well as their meaning and position in the instrumental works of Antonio Vivaldi“, ist durchaus erreicht.

Die Arbeit wurde übrigens durch eine Thesis zum „B.A. degree“ vorbereitet, die den Titel führt *On the Technique of bassoon division in Vivaldi's concertos*.

(Dezember 1977)

Nauyuki Taneda/
Walter Kolneder

JÜRGEN HUNKEMÖLLER: *W. A. Mozarts frühe Sonaten für Violine und Klavier. Untersuchungen zur Gattungsgeschichte im 18. Jahrhundert. Bern und München: Francke Verlag (1970). 144 S. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Bd. 3.)*

Reinhold Hammerstein hat diese von ihm betreute Dissertation in seine Publikationsreihe mit gutem Grund aufgenommen. Im Einleitungskapitel wird der hohe Anspruch, den eine gründliche wissenschaftliche Studie über dieses Thema fordert, ausführlich und klar von Hunkemöller dargelegt und dann versucht, in den Einzelanalysen der Werke Mozarts diesem auch zu entsprechen. Das Literaturverzeichnis ist umfassend und die überaus verständlichen Formulierungen erleichtern das Lesen. Die Änderungen und die Entwicklung des jungen Mozart in seinen Violinsonaten sowie die daran geknüpften Fragen und Probleme sind verständlich und einleuchtend behandelt. Insgesamt bleiben dennoch einige Überlegungen, welche die Gesamtanlage dieser Arbeit betreffen. Eine Abgrenzung und Kritik der amerikanischen Dissertation von C. E. Forsberg *The Clavier-Violin Sonatas of Wolfgang Amadeus Mozart* (Indiana University 1964) wäre wohl zweckmäßig gewesen. Kann die Violinsonate als Gattung näher und ausreichend behandelt werden, wenn lediglich

eine kleine Anzahl von Frühwerken W. A. Mozarts und eine sehr beschränkte Auswahl zeitgenössischer Violinsonaten zum Vergleich herangezogen werden? Es ist erstaunlich, daß Hunkemöller trotzdem durchaus zu treffenden Beobachtungen und Bemerkungen kommt. Auch der verwendete Kammermusikbegriff wäre zu befragen. Gibt es eine ‚Kammermusik für Klavier allein‘ (S. 96)? Ist das Verständnis von Kammermusik in dem viel zitierten und ebenso hier herangezogenen Aufsatz von Adorno akzeptabel, oder ist er nicht doch zu einseitig? Der Anteil der verschiedenen Nationen bei der Ausbildung der ‚klassischen‘ Violinsonate in der Gattungsgeschichte könnte ausführlicher herausgearbeitet werden. Aber ist es nicht ein Zeichen für eine gute Studie, daß sie Anlaß und Anregung für weitere Untersuchungen gibt?

(Dezember 1977)

Hubert Unverricht

ARNOLD FEIL: *Franz Schubert. Die schöne Müllerin – Winterreise. Mit einem Essay „Wilhelm Müller und die Romantik“ von Rolf VOLLMANN. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (1975). 197 S.*

Will man vorab den Standort einer neuen Veröffentlichung zum Schubertlied bestimmen, so bietet sich ein Analyse-Vergleich im Schrifttum der letzten Jahre an. Ich wähle das Lied *Halt* aus der *Schönen Müllerin*. Gerald Moore (1975) gibt aus der Erfahrung des routinierten Praktikers und mit dem Gespür eines sensiblen Interpreten über das rein Berichtende hinaus einige bedenkenswerte Hör- und Spielanweisungen. Dietrich Fischer-Dieskau (1971) behandelt unverständlicherweise das Lied erst gar nicht. Für Georgiades (1967) ist in *Halt* das von der Wiener Klassik herkommende Gerüstbauprinzip durch ein kreisendes Kernmotiv verwirklicht und zugleich ein allein Schubert eigenes „Muster, um Lyrik als musikalische Struktur . . . und das musikalische Realisieren der sprachlichen Satzstruktur zu veranschaulichen“. Arnold Feil (1975) sieht eben jene markante Sechzehntelfigur als Gliederungsfaktor der ganzen Komposition und als Assoziation der brausenden Mühlenräder. Nach Text und Musik ist das Lied im Zyklus eng mit dem Vorausgegangenen wie mit dem Folgenden verbunden. Schubert realisiert

„die Ungewißheit als musikalische Struktur“, insbesondere durch die Rhythmik (S. 55).

Solche im Vergleich gewonnenen Details weisen Arnold Feil, einem der Editoren der Neuen Schubert-Ausgabe, die Position des Mittlers zu, zwischen Analyse und Hermeneutik einerseits und zwischen Wissenschaft und Praxis andererseits. Der Verfasser weiß sich grundsätzlich der Interpretationsweise von Georgiades verpflichtet, kommt darüber hinaus jedoch zu einer eigenen, mitunter eigenwilligen Betrachtung und Deutung. Das Buch soll, so teilt Feil gleich zu Beginn mit, „ein Beitrag zur musikalischen Interpretation sein und erst in zweiter Linie einer zur musikalischen Analyse“ (S. 9). Zudem möge man zunächst seinen dezidierten Stationen der Interpretation folgen „und dann erst zu Eigenem fortschreiten“. Und ein Drittes: Der Rhythmus als musikalischer Parameter sei gleichsam der Ansatzpunkt für neue Aufschlüsse über das Schubertlied. Der Komponist schaffe zu der durch das Gedicht angeregten Bewegungsvorstellung ein „rhythmischer Korrelat“, das einzelne Teile wie die Komposition als Ganzes prägt.

Mit diesen drei Prämissen geht Feil nach einer historischen Einordnung der Gattung Lied und ihrer Typologie im Umkreis Schuberts sowie einem Bericht zum Forschungsstand an die beiden Zyklen heran, zuerst mit exemplarischen Analysen einzelner Lieder (*Im Dorfe*, *Rückblick*, *Halt*), dann in chronologischer Betrachtung. Dabei ist immer wieder die Rede von „Verlaufsqualität“ als Kompositionselement der Lieder, von der inneren Rhythmik und Dynamik der Zyklen in textlicher wie musikalischer Hinsicht. Das Liederspiel *Die schöne Müllerin* läuft als fest gefügte Handlung ab, die Gedichte der *Winterreise* bewegen sich dagegen in wesentlich lockerem Zusammenhang thematisch gleichsam im Kreise. Feils Deutung der *Müllerin* faßt das Aufspüren von Bewegung als Detailaufgabe und zugleich als Qualität des Zyklischen in der Musik. Die „Exposition“ (Nr. 1–4) enthält bereits alle wesentlichen Elemente des Werkes: die Bewegung des „Wanderns“, die Einflußnahme von Tonmalerei auf rhythmische Verläufe, den im Gesang gegenwärtigen, sprechenden Menschen und die zahlreichen Hinweise auf das Ende des Müllerburschen. Die innere Dynamik zeigt sich durch das „In-Gang-Setzen“

in Nr. 1 (*Das Wandern*), die Stockung in Nr. 3 (*Halt*), die Schlüsselposition von Nr. 10 (*Tränenregen*), den nochmaligen Neubeginn in Nr. 11 (*Mein*), die Sprache des Menschen als musikalische Struktur in Nr. 14/15 (*Der Jäger, Eifersucht und Stolz*) und durch die Rückbindung des letzten Liedes Nr. 20 (*Des Baches Wiegenlied*) an den Beginn des Zyklus.

Wie der Text, so dreht sich auch die musikalische Gestaltung der *Winterreise* im Kreise, eine Art von „Befindlichkeit“, die Feil mit verschiedenen Beobachtungen belegt. Die Nachspiele wiederholen oft die Vorspiele, die Lieder laufen gelegentlich ohne rechten Schluß aus, und die Singstimme wirkt noch stärker als in der *Müllerin* mit dem Klavier verbunden. Auch die *Winterreise* lebt von zwei musikalisch-kompositorischen Elementen, von der gehenden Bewegung (Schrittrhythmus) und vom Rezi-tativischen.

Die Deutung der letzten Lieder ist originell und subjektiv zugleich. Bereits in Nr. 16 (*Letzte Hoffnung*) scheint eine Steigerung der ausgewogenen Situation nicht mehr möglich. Auch Nr. 21 (*Das Wirtshaus*) und Nr. 33 (*Die Nebensonnen*) haben nach Feil in vielerlei Hinsicht abschließenden Charakter, unterbrochen noch einmal durch Nr. 22 (*Mut*), ein Aufbegehren des Menschen als Musik. Nr. 24 (*Der Leiermann*), das Ende nach dem eigentlichen Schluß in Shakespearescher Manier (*Was ihr wollt!*), enthält ein „zeitloses, vom Menschen und Menschsein gelöstes Geschehen“ (S. 147). Über weitere Folgerungen Feils, die brüchige musikalische Struktur in *Die Nebensonnen* oder Auflösungstendenzen der Tonalität in *Der Leiermann* signalisierten „das Ende der abendländischen Musik“ (S. 149), kann man geteilter Meinung sein. Hier scheint eine alte These von Georgiades über Schubert als dem letzten „intakten“ Komponisten wiederaufzuleben.

Obwohl die Schwerpunkte der Untersuchung auf rhythmischem und metrischem Gebiet liegen – Feil hat sich damit in der Schubertforschung bereits früher ausgewiesen –, geht dieses Buch über etablierte fachwissenschaftliche Fragestellungen hinaus. Der Leser wird immer wieder an den Notentext, zum klingenden Werk zurückgeführt, wird gleichsam ans Klavier gesetzt, um Feils Aussagen auch von dieser Seite her zu über-

prüfen. So wird man den Gedanken- und Beobachtungsreichtum zu den Texten, den einzelnen Liedern wie zu den Zyklen insgesamt erst nach mehrmaligem Lesen bzw. Nachschlagen recht würdigen können. Feil scheut sich auch nicht, gelegentlich Erkenntnisse in Worte zu fassen, die sich an der Schwelle des überhaupt Sagbaren bewegen.

Die geglückte Konzeption des Verfassers, ein Schubertbuch nicht nur für die Fachwissenschaft, sondern auch für einen breiteren Kreis von Kennern und Liebhabern zu schreiben, ist vom Verlag zudem unterstützt worden. Der Band ist reichlich mit Notenbeispielen und Graphiken ausgestattet. Außerdem wurde der gesamte Text der beiden Zyklen von Wilhelm Müller abgedruckt, also auch die Teile, die Schubert nicht vertont bzw. für die Komposition verändert hat. Rolf Vollmanns literarhistorischer Essay *Wilhelm Müller und die Romantik* wirkt als Anhang zu Feil etwas deplaziert. Die sich in diesem Zusammenhang bietende Gelegenheit, ein Stück interpretatorisches Niemandsland zwischen Literatur- und Musikwissenschaft am Beispiel Müller-Schubert zu behandeln, blieb ungenutzt.

(Juli 1977)

Hermann Jung

FRANZ SCHUBERT: Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter. Vollständig gesammelt und kritisch herausgegeben von Maximilian und Lilly SCHOCHOW. Geleitwort von Walter GERSTENBERG. 2 Bände. Hildesheim-New York: Georg Olms Verlag 1974. 744 S.

Die Schubert-Forschung hat im jüngst-
vergangenen Jahrzehnt einen großen Aufschwung genommen. Vor allem durch das Anlaufen der neuen Gesamtausgabe beginnt sie endlich, den Vorsprung, den beispielsweise die Mozart-Forschung vor ihr hat, etwas aufzuholen. Hand in Hand mit dieser Sichtung, Vervollständigung und Reinigung des Notentextes ging für die Gattung des Liedes erstmalig deren vollständige praktische Wiedergabe in der von Dietrich Fischer-Dieskau gesungenen Gesamtaufnahme der Deutschen Grammophon-Gesellschaft, und zur Praxis gesellte sich in Fischer-Dieskaus Buch *Auf den Spuren der Schubert-Lieder* die historische Einordnung und ästhetische Würdigung. Dazu kam einige Jahre früher

noch das anregende Buch von Thrasylulos Georgiades *Schubert. Musik und Lyrik*, in dem das Liedschaffen gleichfalls einen breiten Raum einnimmt.

Daß eine jede Liedbetrachtung – und die Betrachtung eines Schubert-Liedes zumal – vom Text auszugehen hat, ist eine Binsenweisheit. Umso erstaunlicher mutet die Tatsache an, daß die Textfrage bisher noch niemals in extenso behandelt worden ist. Zwar gibt es unzählige instruktive Abhandlungen über einzelne Lieder und über Liedgruppen bzw. -zyklen mit Texten jeweils eines einzigen Dichters, und in ihnen allen steht das Problem des Verhältnisses von Wort und Ton im Mittelpunkt, aber eine Gesamtausgabe der Texte, die entsprechend der Gesamtausgabe der Kompositionen als Grundlage für Einzelforschungen dienen könnte, fehlte bisher.

Nunmehr liegt sie in der Veröffentlichung von M. und L. Schochow vor. Die Verfasser haben es sich zur Aufgabe gemacht, das gesamte Textopus der Schubert-Lieder in seiner literarischen Originalgestalt zu erfassen und dann die Abweichungen, die sich in den Vertonungen finden, zu registrieren. Die Einleitung enthält eine kurze Charakterisierung der Dichter; dem Bild des romantischen Liederkomponisten Schubert werden darin keine neuen Züge zugefügt. Die Texte sind in der alphabetischen Reihenfolge der Dichter angeordnet, jede Textgruppe wird durch kurze biographische Notizen über den betr. Dichter und die Angabe der Textvorlagen sowie, nach den Nummern des Deutsch-Verzeichnisses, einer Liste der Textanfänge eröffnet. Dann folgen die Texte selbst, jeder mit den Entstehungsdaten von Dichtung und Komposition, den Ausgaben der letzteren und den Abweichungen. Um diese festzustellen, war es vor allem nötig, die Textausgaben zu eruieren, die Schubert benutzt hat oder doch benutzt haben könnte; wo dies nicht möglich war, griffen die Verfasser auf spätere Ausgaben zurück, und nur in wenigen Notfällen, wo auch solche fehlen, begnügten sie sich mit einer Textwiedergabe nach der Gesamtausgabe. Hierzu gehören natürlich in erster Linie die Texte anonymen Autoren, deren Zahl vor allem durch Arbeiten für die Neue Schubert-Ausgabe erfreulicherweise auf nur 22 gesunken ist und sich hoffentlich noch weiter vermindern wird.

Die zentrale Stellung der Dichtungen in dieser Sammlung macht sie zu einer – am Schaffen Schuberts orientierten – Anthologie der Poesie von ca. 1770 bis 1830, wobei das Schwergewicht, von Goethe, Schiller und einigen anderen abgesehen, auf Gedichten von Schuberts Generationsgenossen liegt. Literarisch betrachtet, ermöglicht sie also einen lehrreichen Einblick in die teils hausbacken-primitive, öfter aber schwungvolle, nicht selten gefühlvoll übersteigerte, vielfach dilettantische Spezies der Dichtkunst vom Anfang des 19. Jahrhunderts. Im Verfolg dieses literarischen Teils ihrer Aufgabe geben die Verfasser bei Texten, die Schubert in einer späteren Ausgabe vorgelegen haben, auch deren Abweichungen von früheren wieder bzw. drucken, wenn die Änderungen gar zu zahlreich sind, auch die frühere Fassung vollständig ab. Der Unterschied wirft mitunter ein bezeichnendes Licht auf die Arbeitsweise der Dichter; bei Hölty etwa läßt die spätere, von Schubert benutzte Fassung eine gewisse Glättung deutlich erkennen. Verdienstvollerweise werden neben den Übersetzungen aus fremden Sprachen auch die Originaltexte wiedergegeben. Grundsätzlich markieren die Verfasser in allen diesen Fällen das nicht komponierte durch eine Klammer. Das Gleiche gilt bei vollständig abgedruckten mehrstrophigen Dichtungen für die Strophen, die in Schuberts Manuskript nicht unterlegt bzw. überhaupt nicht komponiert worden sind.

Die alphabetische Anordnung dieses Dichterverzeichnisses steht natürlich bei aller Übersichtlichkeit in keinerlei inneren Beziehungen zum Thema, und man könnte fragen, ob vielleicht, sowohl im Hinblick auf die Dichter selbst als auch auf Schubert, eine chronologische Anordnung nach Geburtsjahren zu bevorzugen gewesen wäre; das hätte wenigstens andeutungsweise den Umfang von Schuberts literarischen Kenntnissen umrissen. Als zweite, besonders anschauliche Möglichkeit hätte sich noch eine Abfolge nach der Zahl der komponierten Gedichte angeboten, wobei entweder die 42 Dichter mit nur je einer einzigen Vertonung den Anfang und Goethe mit 61 Kompositionen den Schluß gebildet hätten oder umgekehrt. Dabei wäre die ungeheure Diskrepanz zwischen über 70 Autoren, von denen Schubert nur je bis zu 5 Texten vertont hat, und

den nur vier Dichtern mit mehr als 30 Liedern schlagartig zum Ausdruck gekommen. In beiden Fällen hätte die Sammlung schon durch ihre äußere Gestalt zumindest in Teilgebiete der umfangreichen Problematik eingeführt, die sie umschließt.

Doch auch in der vorliegenden Form haben die Verfasser mit diesem Werk der Schubert-Forschung ein Instrument geschenkt, das an Wichtigkeit der Gesamtausgabe kaum nachsteht. Fordert es doch zur Behandlung von Problemen, die über einzelne Lieder oder Liedgruppen hinausgehen, geradezu heraus. Besonders wichtig scheint mir dabei die Frage der Abweichungen, auf die die Verfasser bereits in ihrer Einleitung kurz eingehen und die nun einmal in weiterem Umfang untersucht werden könnte. Sicher sind die sehr vielen unwesentlichen Änderungen einfach durch ungenaues Zitieren aus dem Kopf ohne tiefere Absicht zustande gekommen. Eine große Zahl aber verdankt gerade in den bedeutendsten Liedern ihre Entstehung der musikalischen Gesamtkonzeption, und endlich gibt es einige, die, wie z. B. *O wie schön ist deine* (statt: *eine*) *Welt* in Lappes Gedicht *Im Abendroth*, offensichtlich eine bewußte Veränderung des Ausdrucks bezwecken. Interessant wäre nun vor allem, anhand des hier vorgelegten umfassenden Materials festzustellen, bei welchen Dichtern welche Art von Abweichungen vorkommt und wie relativ häufig oder selten dies der Fall ist. Im Ganzen weisen z. B. die Texte zweit- und dritrangiger Autoren mehr Änderungen auf als die bedeutenderen. Ist das ein Zeichen für Schuberts literarisches Qualitätsgefühl, oder wie weit waren andere Gründe ausschlaggebend, etwa die verschiedenen Dichtungsformen? Oder hat Schubert bei jenen vielleicht mehr nach dem Gedächtnis, bei diesen strenger nach der Vorlage gearbeitet? Die ausgedehnten Schiller-Kompositionen machen mit ihren zahlreichen Abweichungen allerdings eine Ausnahme von dieser Regel.

Alles in allem ist es das große Verdienst der vorliegenden Schrift, zur Erörterung solcher und vieler anderer Fragen anzuregen und von der Seite der Texte her einen neuen, instruktiven Einblick in die Werkstatt des Liederkomponisten Schubert zu eröffnen. – Zur Berichtigung in einer Neuaufgabe sei abschließend noch auf einige wenige Druckfehler hingewiesen: S. IX:

Ludwig (statt Lugwig) Hölty; S. 54: 1. Strophe des Liedes *Frohsinn* ohne (statt mit) Klammer; S. 535: 7,10 (statt 9,10); S. 640, Mitte: 837 (statt 827).
(September 1977) Anna Amalie Abert

HERWIG KNAUS: Musiksprache und Werkstruktur in Robert Schumanns „Liederkreis“. Mit dem Faksimile des Autographs. München-Salzburg: Emil Katzbichler 1974. 105 S., 28 Faksimile-Tafeln (Schriften zur Musik. Band 27.)

In einem ausführlichen Einführungskapitel „Musik und Sprache“ legt der Verfasser dar, worum es hier geht: Es soll gezeigt werden, wie „prästabilisierte Ausdrucksformen“, die „jedes musikalische Kunstwerk enthält“, sich in Schumanns *Liederkreis* als „deutungsfähige, Inhalt und Form bestimmende Faktoren erweisen“, die Eichendorffs Gedichte nicht nur musikalisch darstellen, sondern auch semantisch konkretisieren. Ausgangspunkt, so schreibt Knaus, ist dabei die Beobachtung, daß Schumann in seinem *Liederkreis* „meist in den ersten Takten den textbezogenen Einfall als in sich geschlossene Devise bringt . . . und daraus konstruktiv den ganzen Satz . . . des Liedes entfaltet“. Themenstellung und Ansatz der Untersuchung sind vielversprechend: Eine Beschreibung der musikalischen Ausdrucksformen der Romantik im Sinne einer musikalischen Semantik ist ein Desideratum. Wie geht der Autor dabei vor?

In der Einführung werden zunächst eine Reihe solcher prästabiler Ausdrucksformen vorgestellt: der Quartfall im dorischen Tetrachord etwa als Ausdruck für „Trauer, Tod, Schmerz“, der aufwärtsgerichtete Sextsprung für „Anmut und Liebe“. Der Autor verfolgt den gleichbleibenden „Ausdruck“ solcher Formeln vom Mittelalter bis in die Gegenwart, um sie als „prästabiliert“ nachzuweisen. Freilich handelt es sich dabei durchweg um recht allgemeine Affekte, die zur „Konkretisierung gewisser Wortbedeutungen“ kaum dienen können. In der Regel begleiten sie lediglich einen schon präziser umschriebenen Affekt des Textes.

Aus der Analyse der einzelnen Lieder läßt sich Semantisches denn auch nur schwer ableiten. Der Autor geht da sehr systematisch vor. Er bietet zunächst jeweils

eine im wesentlichen formale Analyse des Gedichts, an die sich eine ebensolche des Liedes anschließt – diese häufig im Hinblick auf sein Verhältnis zu der als Archetypus verstandenen Barform. Eine grundsätzliche Untersuchung der Bedeutung dieses Formmodells für Schumann und seine Zeit vermißt man jedoch: Schumanns „Bare“ betreffen in der Regel die Konzeption ganzer „durchkomponierter“ Lieder, das Formmodell hingegen ist doch wohl ein Strophenmodell. So erscheinen die auch sonst vielfach gezogenen Parallelen zu älteren Musikepochen, vor allem zum Mittelalter, recht zufällig-unverbindlich (wenn man von *Auf einer Burg* einmal absieht, wo solche Parallelen offensichtlich sind).

Auf die formale Beschreibung folgt in der Regel eine Darstellung der harmonischen Disposition – diese auch im Hinblick auf eventuelle Beziehungen zum Text – und dann, als Kernstück der Untersuchungen, eine motivisch-thematische Analyse, die sich freilich überwiegend auf die Singstimme beschränkt. Hier nun kehren die in der Einführung aufgeführten „Ausdrucksformen“ vielfach wieder, so, um ein Beispiel zu nennen, in dem ersten Lied des Zyklus, *In der Fremde*, die Quartfallkadenz, unter anderem auf die Worte „und keiner kennt mich mehr hier“. Die Quartfallkadenz sind in diesem Lied in den Melodiezeilen, deren Abschluß sie bilden, freilich jeweils melodischer Höhepunkt – Trauer und Schmerz sprechen in diesen Phrasen sicherlich eher noch aus der bedrückend monoton-resignierenden Faktur der ganzen Zeile, als aus der melodisch noch belebten Schlußformel. Musikalische Devise jedenfalls kann diese kaum sein, dazu erscheint sie zu wenig autonom; Konkretisierung der Wortbedeutung aber noch weniger: Dazu ist ihr Ausdrucksgehalt, wie Knaus im Verlauf der Analysen zeigt, zu schillernd. Zu dem auch in *Schöne Fremde* häufig verwendeten Quartfall bemerkt Knaus nämlich: „Den Symbolgehalt des Tetrachordfalls wird man diesem Lied kaum zusprechen können“ (S. 60).

Wenn so auch die Analysen für eine musikalische Semantik nur wenige Ergebnisse bringen, so geben sie doch ein detailliertes Bild der einzelnen Lieder. Das etwas schematische Verfahren, jedes Lied nach denselben Gesichtspunkten zu untersuchen, bewirkt dabei, daß kaum etwas unangespro-

chen bleibt: Auf die thematisch-motivische Analyse folgen jeweils noch Anmerkungen zur Deklamationsrhythmik, zu den Korrekturen im Autograph, zu Schumanns Änderungen während der Drucklegung des Liedes. Grundsätzlich ausgenommen sind lediglich das Verhältnis der Instrumentalstimme zur Singstimme und die damit verbundenen rhythmisch-metrischen Aspekte. Bedauerlich ist, daß die verschiedenen Gesichtspunkte der Analyse nur selten aufeinander bezogen, daß ihre Ergebnisse grundsätzlich nicht bewertet werden. Was wirklich wesentlich ist für ein Lied, bleibt so in vielen Fällen offen.

Dem Band ist ein Faksimile des vollständigen Autographs im Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin beigegeben. Dies erleichtert das Verfolgen der einzelnen Analysen ungemein. Dem Autor und dem Verlag, der das ermöglicht hat, ist der Benutzer dafür sehr dankbar.
(Oktober 1976) Walther Dürr

KLAUS ZELM: *Die Opern Reinhard Keisers. Studien zur Chronologie, Überlieferung und Stilentwicklung. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzibichler 1975. 248 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Bd. 8.)* Ⓟ

Diese Dissertation, über die ihr Verfasser bereits in *Mf* 1975, Seite 333 f. berichtete, zeigt mit aller Deutlichkeit, wie schwierig derartige Opernstudien zu handhaben sind und welche Irrwege eingeschlagen werden, wenn der Autor die vorliegende Spezialliteratur zu wenig kennt. Der ursprüngliche Zweck dieser Studien war es, Stil und Stilentwicklung der Opern Reinhard Keisers zu untersuchen. Über seinen Vorarbeiten zum Stand der Quellen hat der Verfasser es dann leider unterlassen, die wichtigen Kapitel meines Buches *Die Barockoper in Hamburg (1678–1738)* (Wolfenbüttel 1957) genauer anzusehen; hier hätte er wesentliche Beiträge zu diesem Thema finden können. Nicht nur wurden hier eine ganze Reihe von Opern Keisers genau beschrieben, mit anderen Komponisten verglichen und eine Stilentwicklung nachgewiesen, die weitgehend von der vom Verfasser aufgezeigten abweicht. Dies hätte kritisch berücksichtigt werden müssen, statt dessen polemisiert der Verfasser

gegen die längst widerlegten Ansichten Chrysanders. Er beschränkt sich auf die Betrachtung der Libretti und Partituren Keisers, ohne eingehendere Vergleiche mit anderen Komponisten jener Zeit vorzunehmen und ohne die erhaltenen Opern Keisers wirklich vollständig miteinander zu vergleichen.

Als Vorarbeit legte der Verfasser ein Verzeichnis aller erhaltenen Libretti und Partituren, der Arien und Ariendrucke an, das als wesentliche Grundlage für weitere Keiser-Studien zu gelten hat. Von den 15 erhaltenen Opernhandschriften Keisers sind nur vier autograph: die vor vielen Jahren von Max Seiffert herausgegebene *Octavia* (in einem der Anhangsbände der Chrysanderschen Händel-Ausgabe) ist als Handschrift verloren. In vielen Handschriften Keisers befinden sich Teile anderer Komponisten, so von Telemann in der zweiten Fassung des *Masagniello furioso* (1727, die erste Fassung stammt von 1706), was aber nicht näher untersucht wird. Für andere Opern hat Keiser selbst Änderungen oder Neukompositionen vorgenommen, am bekanntesten für *Crösus* (1711, 2. Fassung 1730), die im Neudruck seit 1912 vorliegt (DDT 37 und 38). Auf diese geht der Verfasser so gut wie gar nicht ein, obwohl es nahe gelegen hätte, den Spätstil Keisers hieran zu untersuchen. Statt dessen wurde die Spätfassung der *Circe* (1734, 1. Fassung 1697) als Modell für Keisers Spätstil gewählt, in welche italienische Arien der verschiedensten anderen Komponisten (darunter Hase, Händel, Steffani u. a.) eingelegt wurden. Es handelt sich hier um ein typisches Pasticcio, wie es die damalige Opernpraxis mit sich brachte und wie sie auch von den bedeutendsten Komponisten jener Zeit wie Händel oder Scarlatti geschaffen wurden. Es ist unmöglich, gerade dieses Werk als Beweis für einen angeblichen Stilverfall Keisers und der Hamburger Oper anführen zu wollen.

In dem Kapitel „Ausgewählte musikalische Merkmale“ (S. 131–202) beschränkte sich der Verfasser auf Nachweise der verschiedensten Arienformen und auf den Nachweis der selbständigen Behandlung der Textvorlagen durch Keiser. Die Anlage ganzer Szenen als eine Art von Kantate in den frühen Opern Keisers ist gut dargestellt, ein Solist bestreitet eine ganze derartige Szene mit mehreren Arien und verbindenden Rezi-tativen – dabei hat der Verfasser aber über-

sehen, daß dies eine charakteristische Form der venezianischen Opern des späten 17. Jahrhunderts, etwa Giovanni Legrenzis gewesen ist. Wie Keiser diese Vorbilder der italienischen Oper umwandelte, wird leider nicht gesagt. Nur so hätte man aber ein klares Bild von Keisers Stil gewinnen können, d. h. durch Vergleiche mit anderen Komponisten, etwa auch Telemanns und Händels. Um Stilerkenntnisse zu finden, empfiehlt es sich unbedingt, derartige Vergleiche vorzunehmen, was die neuere Kunstwissenschaft seit langem weiß – hier kann auch die Musikwissenschaft noch manche Anregung übernehmen. Nur auf solche Weise hätte man die Eigenarten Keisers genauer erkennen können, eine Forderung, die an die weitere Opernforschung jener Zeit gestellt werden muß. Die Originalität und Neuartigkeit Keisers konnte auf solche Weise wie hier kaum erkannt werden. So erfährt man viele einzelne Tatsachen, etwa daß Keiser Ariosi, Cavaten, Accompagnati komponiert hat, nichts aber über Keisers dramatische Art der Textdeklamation, die sogar J. S. Bach zu Begeisterung und Nachahmung anregte.

Die Nachweise für den Wechsel der instrumentalen Arienbegleitung von der vieltimmigen Fülle der Frühwerke zur Violin-Unisono-Begleitung der späteren Opern Keisers sind gut dargestellt, betreffen aber eine kleine Spezialfrage. Wesentlicher ist der Versuch, in Keisers Opernentwicklung drei zeitliche Stilperioden nachzuweisen, eine erste (1697–1706), die als „*experimenteller Frühstil*“ bezeichnet wird, eine zweite (1710 bis 1717), die als „*virtuoser Gesangsstil*“ gekennzeichnet ist und eine dritte (1722 bis 1734) die als „*Stilverfall*“ angesehen wird. Am wenigsten befriedigt diese dritte Bezeichnung, zumal auf die von mir nachgewiesenen Eigenarten dieses Spätstils des Übergangs zu einem durchsichtigeren, leichteren Kompositionsstil nicht eingegangen wird: Man kann hier nach meiner Ansicht von einem deutschen Rokoko sprechen und muß die Einflüsse des neuen italienischen Stils um 1720 berücksichtigen, welche Telemann weitgehend nach Hamburg brachte. Die Spätzeit Keisers stand im Schatten Telemanns, der als Opernchef die Führung hatte und der durch eine große Zahl von Opern hervorgetreten ist, die noch weitgehend unbekannt geblieben sind. Deswegen kann man

aber die Bedeutung des älteren Reinhard Keiser nicht mindern, er hat die Entwicklung der deutschen Oper damals entscheidend mitbestimmt. Nicht haltbar ist deswegen das Urteil des Verfassers: „*Ein genuin norddeutscher Beitrag zur Musik der Opera seria ist jedoch letztlich von Keiser nicht geleistet worden*“, eher muß man das Gegenteil annehmen. Wie ungenau solche Formulierungen sind, mag man daraus ersehen, daß der Begriff der „*opera seria*“ zu Keisers Zeit noch gar nicht bekannt war, er entstand erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Gegenpol zur „*opera buffa*“, auch hierüber fehlt es noch an Nachweisen. Als völlig unhaltbar muß man die Hypothese des Verfassers bezeichnen, aus dem angeblichen Stilverfall von Keisers späten Opern das Eingehen der Hamburger Oper ableiten zu wollen. Daß Telemann gleichzeitig Meisterwerke der Oper für Hamburg geschrieben hat, sollte doch zu Denken geben. Die Gründe für das Eingehen der Hamburger Oper im Jahre 1738 waren sicher vielfältig, sie sind auch nicht auf wirtschaftlichem Gebiet zu suchen, sondern eher im Vordringen des phantasie- und opernfeindlichen Rationalismus, wie ihn Gottsched vertrat.

Das Buch ist im Schreibmaschinensatz (ohne Randausgleich) sauber gedruckt, nur die Handschriftenproben des Anhangs (einiger Notisten und Kopisten sowie eines Autographs Keisers) sind weniger gut wiedergegeben.

(Juli 1976)

Hellmuth Christian Wolf

MICHAEL MANN: Sturm- und Drang-Drama. Studien und Vorstudien zu Schillers „Räubern“. Bern und München: Francke Verlag (1974). 179 S.

Das Buch ist ein auf hohem Abstraktionsniveau gehaltener, mitunter recht eigenwilliger, doch selbst im abgelegeneren Detail stets anregender Beitrag zur Geschichte des deutschen Dramas in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zumal zur Deutung von Schillers Jugendwerk und seinen historischen Voraussetzungen. Es richtet sich in erster Linie an den Literaturwissenschaftler, verdient aber auch die Aufmerksamkeit des Musikhistorikers, insofern die Darstellung gemäß der ihr zugrunde liegenden „*Einsicht in die befruchtende Wirkung der Oper auf*

das Sprechdrama“ (S. 5) nicht nur einen besonderen Akzent auf die vielfältigen allgemeinen Beziehungen zwischen musikalischen und literarischen Phänomenen vom Barock bis zur Sturm- und Drang-Zeit legt (z. B. gemeinsame Ausrichtung auf das Dynamische: S. 7 ff. und 26 ff.; musikalische Improvisation und dichterische Skizze: S. 28; Verhältnis von Rezitativ und Arie zu Prosa und Vers: S. 31; Tendenzen zum „Gesamtkunstwerk“: S. 32, u. a.), sondern darüber hinaus speziell Schauspielfassung wie Bühnenbearbeitung der *Räuber* Schillers auf ihre „Musikalität“ in Sprache und Form, Gehalt und Gestalt näher durchleuchtet (S. 74 ff. und 88 ff.). Daß das entscheidende wissenschaftliche Gewicht dabei weniger den Einzelbeobachtungen – die für sich genommen kaum wesentlich Neues bieten – als vielmehr ihrer Einbettung in den übergeordneten Interpretationsrahmen zukommt, entspricht durchaus den Erfordernissen des gegenwärtigen Forschungsstandes, ruft dieser doch vor allem zu weiterer Integration der von den Einzeldisziplinen gewonnenen Erkenntnisse auf.

Musikwissenschaftliches Neuland erschließt dagegen der in Zusammenarbeit mit D. Heartz verfaßte Anhang (S. 123 ff.). Er enthält die erste über bloß vordergründige Beschreibung hinausgelangende Analyse der aus zwei dramatischen Dialogen, einer italienisierenden Arie und sieben volkstümlich-burschikosen Liedchen bestehenden *Gesänge aus dem Schauspiel die Räuber*, die Schillers Freund und Schulkamerad Johann Rudolf Zumsteeg bald nach der Entstehung des Dramas vertont und 1782 bei dem Mannheimer Musikverleger Johann Michael Götz im Druck (Gesangstimme mit Cembalo und ergänzendem Violinpart) herausgebracht hatte. Angesichts der Seltenheit dieser Ausgabe und des Fehlens einer entsprechenden Neuedition, durch die Zumsteegs Kompositionen – die ersten Schiller-Vertonungen überhaupt – zu mehr als bloß bibliographischer Bekanntheit hätten gelangen können, war es ein glücklicher Gedanke, sie dem Band in Faksimilereproduktion (S. 131 ff.) beizugeben.

(Mai 1978) Helmut Lomnitzer

RAIMUND KEUSEN: Die Orgel- und Vokalwerke von Hermann Schroeder. Köln: Arno Volk-Verlag 1974. 203 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. 102.)

In seiner Bonner Dissertation von 1972 legt Raimund Keusen erstmals eine umfassende Darstellung der Orgel- und Vokalwerke seines Lehrers vor, jenes Bereichs im bisherigen Gesamtschaffen Schroeders, der ihn weithin bekannt gemacht hat, vor allem als einen der profiliertesten deutschen Komponisten im Bereich der katholischen Kirchenmusik. Die Eingrenzung ist sinnvoll: weitere Instrumentalwerke voll einzubeziehen, würde den Rahmen einer solchen Arbeit überschreiten, doch werden sie kursorisch erwähnt, wenn es die grundsätzliche Charakteristik der ausführlich behandelten Werke erlaubt, wenn nicht geradezu fordert. So wird die innere Verbindung von funktionaler Musik bei Schroeder deutlich als Intention, z. B. bei Spielmusiken, weltlichen Chorwerken für konkrete Anlässe und Kirchenmusik unter Einbeziehung des Gemeindegesangs. Daß die Zahl der thematisch relevanten Werke zu groß ist, um einzeln abgehandelt zu werden, ist kein Nachteil: übergeordnete Gesichtspunkte werden von Fall zu Fall herausgearbeitet, Verallgemeinerungen behutsam vorgenommen und auch in ihrer Problematik erörtert, wo es erforderlich ist.

Nach dem Versuch, Schroeder in die musikgeschichtliche Landschaft des 20. Jahrhunderts einzuordnen (worüber man in manchen Punkten verschiedener Meinung sein kann), wird Schroeders Harmonik charakterisiert. Ist die Melodik stets auf ein tonales Zentrum bezogen, ergibt sich in der Klangbildung die Quintenschichtung in enger und weiter Lage; die Umkehrung (Quart) ermöglicht noch zusätzliche Lösungen, die besonders für die Vokalmusik (Stimmführung) wichtig sind. Die Orgelwerke werden nach Cantus-firmus-gebundenen und -freien getrennt untersucht, wobei den einzelnen Werken im Verhältnis mehr Raum eingeräumt ist als den Vokalwerken, weil der Komponist hier keine ausführungstechnischen Rücksichten zu beachten brauchte und seine kompositorischen Absichten am deutlichsten verwirklichen konnte. Entsprechend gliedert sich die Behandlung der Vokalwerke in lateinische und deutsche Messen sowie Proprien, Kantaten, Motet-

ten, Madrigale und Liedsätze, wobei der Komplex der lateinischen Messen nochmals in sich untergliedert ist. Bei einem so umfangreichen Material ist besonders die Stichhaltigkeit der Auswahl der eingehend untersuchten Werke hervorzuheben. Verallgemeinernde Schlüsse werden nach Erörterung über Tabellen und viele Notenbeispiele einsichtig und nachvollziehbar. Schroeders Vorliebe für barocke Motorik im Rhythmischen entspricht seiner Orientierung an der Tradition in der Wahl der Gattungen, wobei die Cantus-firmus-Bearbeitungen (die weltlichen Liedsätze eingeschlossen) ein wesentlicher Faktor sind und zahlenmäßig überwiegen.

Am Ende des Buches stehen ein ausführliches Werkverzeichnis mit 483 Nummern (bis 1973), zu denen noch die literarischen Arbeiten Schroeders und ein besonderes Verzeichnis der Literatur über Schroeder kommen. Damit hat Keusen ein fundiertes, zuverlässiges Buch vorgelegt, daß nicht nur für Schroeder speziell, sondern implizit für die katholische Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts von Bedeutung ist.

(Februar 1975) Gerhard Schuhmacher

Zur musikalischen Analyse. Hrsg. von Gerhard SCHUHMACHER. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974. XVI, 684 S. (Wege der Forschung. Bd. 257.)

Mit ihrer Reihe *Wege der Forschung* hat die Wissenschaftliche Buchgesellschaft sich unzweifelhaft manche Meriten in der Erschließung und thematischen Bündelung teils verstreut, teils entlegen publizierter Aufsätze in vielen Wissenschaftszweigen erworben. Auch der vorliegende Band kann durchaus dieses Verdienst für sich reklamieren. Sein Titel allerdings ist irreführend. Denn der thematische Schwerpunkt ist nicht Reflexion auf Theorie, Methoden oder Geschichte der musikalischen Analyse, sondern es handelt sich – bis auf den quantitativ und teils auch qualitativ mageren Annex – schlicht um eine Zusammenstellung von Analysen, gruppiert nach den nicht eben einfallsreichen Aspekten Instrumentalmusik, Vokalmusik und Oper, konzentriert auf musikalische Werke von Bach bis Boulez. Es scheint, daß die Repräsentanz be-

deutender Komponisten der letzten zwei Jahrhunderte in guten Analysen überhaupt der leitende Gedanke des Herausgebers gewesen ist, wobei dieser sinnvollerweise Analysen verschiedener Autoren zu bestimmten Werken bzw. Werkgruppen bündelte. Für den Vorrang des historisch-werkgebundenen vor dem methodologischen, theoretischen Interesse (dies ist anders bei dem entsprechenden literaturwissenschaftlichen Band der Reihe *Die Werkinterpretation* von 1967) spricht auch ein weiteres Indiz: der Herausgeber hat bei einigen Autoren gerade jene Beiträge nicht aufgenommen, in denen Analysen im Hinblick auf Methodendiskussion vorgestellt werden. So wird von Dahlhaus nicht die Studie *Über das Analysieren neuer Musik. Zu Schönbergs Klavierstücken op. 11,1 und Opus 33a* von 1965, in der analytische Verfahren demonstriert und diskutiert werden, publiziert, sondern der – immer noch leicht zugängliche – Aufsatz über Schönbergs George-Lied op. 15,9; so wird von Adorno statt vielleicht des Abschnitts *Analyse und Berg* (samt einer der dort veröffentlichten Analysen) aus dem Berg-Buch ein kaum analytisch zu nennendes Kapitel aus dem Mahler-Buch berücksichtigt – noch charakteristischer für Adorno freilich wäre eine auf musikalisch-praktische Interpretation zielende Analyse aus dem *Getreuen Korrepetitor* gewesen. Besonders problematisch scheint in diesem Zusammenhang, daß Schuhmacher das methodische Konzept einer Doppelanalyse von Harald Kaufmann offenbar nicht durchschaut hat und nur deren zweiten Teil abdruckt: Kaufmann hatte 1965 in zwei aufeinander bezogenen Darmstädter Vorträgen Schönberg unter aus Weberns Musik abgeleiteten (Struktur-)Kriterien und Webern umgekehrt unter Schönberg'schen (Figur-)Kategorien analysiert, um unter anderem „eine erkenntnistheoretische Fragestellung der Analyse aufzuzeigen: wie weit die Methode geeignet ist, das Resultat zu beeinflussen“. In seiner Aufsatzsammlung *Spurlinien* (Wien 1969) hat der Autor denn auch beide Texte unter einem Titel zusammengefaßt; indem nun hier nur die Webern-Analyse – als durchaus gutes Gegenbild zu einer dem gleichen Stück geltenden von Pousseur – abgedruckt wird, erscheint die Perspektive des Kaufmann'schen Vorgehens ungerechterweise sehr forciert.

Natürlich: die Auswahlgesichtspunkte sind bei einem derartigen Sammelband stets auch eine Frage subjektiver Bewertung und daher auch kaum zureichend kritisierbar. Daß Schuhmacher allerdings keine Analyse von Georgiades oder aus dem Georgiades-Kreis berücksichtigte, scheint dem Rezensenten doch angesichts des Gewichtes dieser musikwissenschaftlichen Schule ein Manko. Dagegen ist man erfreut über die ganz selbstverständliche Einbeziehung auch der neuen und neuesten Musik, bedeutet es doch eine wesentliche Erleichterung, mit Scherchens Analyse von Beethovens op. 133, mit Zofia Lissas analytischer Skizze von Lutoslawskis *Konzert für Orchester*, mit Rudolf Stephans bislang nur englisch publiziertem frühen Vergleich der beiden Fassungen des Hindemithschen *Marienlebens* z. B. einige sonst schwer zugängliche Texte jetzt bequem zur Hand zu haben. Darüber hinaus hat der Herausgeber das unbestreitbare Verdienst, Ludwig Finscher zu einer Fortsetzung seiner Beethoven-Analysen (hier: Opus 59,3) gewonnen zu haben; auch Carl Dahlhaus' Originalbeitrag zur Liebesszene aus Wagners *Tristan* sei in diesem Zusammenhang erwähnt. Fazit: ein nützlicher Band, der bei durchdachter Konzeption noch ein bißchen nützlicher hätte ausfallen können. Der *Forschungsbericht* des Herausgebers im Schlußteil zeigt, daß die Erhellung der Geschichte der musikalischen Analyse immer noch ein Desiderat musikwissenschaftlicher Forschung ist.

(März 1978) Reinhold Brinkmann

JENS BLAUERT: Räumliches Hören.
 Stuttgart: S. Hirzel Verlag 1974. VIII, 256 S., 174 Abb., 8 Tab. und Bibliogr. (Monographien der Nachrichtentechnik, ohne Bandzählung.)

Mit dieser Monographie hat Blauert endlich eine schmerzliche Lücke in der Literatur über das Hören geschlossen. In obiger Reihe war bereits vor acht Jahren ein Standardwerk, *Das Ohr als Nachrichtenempfänger* von E. Zwicker und R. Feldtkeller in 2. Auflage erschienen, das die eigenschaftliche und zeitliche Bestimmtheit der Hörereignisse behandelt, seine räumliche Bestimmtheit aber konsequent ausgeklammert hatte. Blauert macht nun ausschließlich diesen Problem-

kreis zum Gegenstand seines Buches. Auch dem Fachmann war es praktisch unmöglich geworden, den Forschungsstand auf diesem Gebiet noch zu überschauen. Die 610 Literaturzitate der Bibliographie dokumentieren, wie notwendig die Zusammenfassung und Sichtung der Forschungsergebnisse geworden ist. Dies hat Blauert in hervorragender Weise geleistet.

Soweit es möglich war, wurden die verschiedenen Arbeiten verglichen und abweichende Ergebnisse gedeutet. Nie täuscht Blauert den Leser über die Grenzen unseres Wissens über das räumliche Hören. In einem Bereich, in dem die Zusammenhänge zwischen Reiz – hier Schallwellen – und Wahrnehmung – hier die bewußt werdende räumliche Struktur des Gehörten – zum Gegenstand wissenschaftlicher Darstellung gemacht werden, steht und fällt die Klarheit des Textes mit einer klaren Terminologie. Hier kommt Blauert das Verdienst zu, eine schon früher vorgeschlagene eindeutige Terminologie konsequent verwendet und damit ihre allgemeine Einführung wohl gesichert zu haben. Alles, was die physikalische Seite des Hörvorgangs betrifft, wird in Zusammensetzungen mit „*Schall* . . .“ (Schallereignis, Schallquelle, Schallsignal usw.) verwendet. Das Wahrgenommene wird mit der Vorsilbe „*Hör* . . .“ gekennzeichnet.

In einer Einleitung bringt Blauert zunächst grundlegende Ausführungen, hauptsächlich zur Untersuchungsmethodik, zu den bei den Untersuchungen verwendeten Schallsignalen und zum Schallfeld. Der zweite Abschnitt ist dem Hören bei nur einer Schallquelle gewidmet. Dieser umfangreichste Teil des Buches behandelt den Elementarfall des räumlichen Hörens, der am einfachsten die systematische Behandlung der physikalischen und psychophysikalischen Phänomene, die beim Hören eine Rolle spielen, erlaubt. Zunächst wird summarisch ein Überblick über die Hörleistung gegeben, danach werden die Verhältnisse bei identischen und unterschiedlichen Schallsignalen an den beiden Ohren erläutert. Bietet die Untersuchung bei nur einer Schallquelle den günstigsten Zugang für die wissenschaftliche Untersuchung des räumlichen Hörens, so öffnet sich der Bezug zur musikalisch interessanten Auswertung der Forschungsergebnisse besonders mit dem nächsten Abschnitt über das räumliche Hören bei mehreren

Schallquellen und in geschlossenen Räumen.

Angesichts der Fülle des Gebotenen ist es sinnlos, hier auf Einzelheiten einzugehen. Blauert hat sich in jüngster Zeit durch wegweisende Forschungen auf diesem Gebiet einen Namen gemacht, Forschungen, die neuerdings die viel beachtete Technik der kopfbezogenen Stereophonie entscheidend gefördert haben. Blauerts sachlich den derzeitigen Wissensstand ausschöpfendes und trotz der teilweise sehr komplexen Materie immer gut lesbares Buch ist vor allem der musikwissenschaftlichen Forschung ans Herz zu legen, die die erklingende Musik zum Forschungsgegenstand gewählt hat.

(November 1974) Michael Dickreiter

CESAR BRESGEN: Musik-Erziehung? Ein kritisches Protokoll. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1975). 60 S. (*Musikpädagogische Bibliothek. Bd. 11.*)

Wenn Cesar Bresgen den Titel seiner Schrift mit einem Fragezeichen versieht, dann deshalb, weil für ihn feststeht, „daß sowohl die Musik der Gegenwart als auch die derzeitige Musikerziehung sich in einem kritischen Zustand befinden“ (S. 5). Unter diesem Blickwinkel möchte der Verfasser „auf dem Boden realer Beobachtungen zeigen, wie weit Mißverständnisse, Fehlurteile und Fehlentwicklungen sich zu dem entwickeln konnten, was wir ‚Krise‘ nennen“ (S. 7).

Die Absicht ist lobenswert, nicht so sehr das methodische Vorgehen, gelangt der Autor doch weniger vom „Boden realer Beobachtungen“ als vielmehr anhand zahlreicher Zitate zu seiner Diagnose. Daß dabei Zitate aus dem Zusammenhang gerissen und collage-artig verwendet werden, kommt der Diagnose nicht eben zugute. Mit dieser Methode lassen sich beispielsweise Kestenberg und Adorno fast mühelos unter einen Hut bringen (siehe S. 38 f.).

Zu Recht wendet sich Cesar Bresgen gegen Auswüchse und aufklärerisches Sektierertum in der heutigen Musikpädagogik. Doch scheinen ihm Extreme manchmal den Blick für die Realität zu trüben. Die Musikpädagogik unserer Zeit hält nicht Ausschau nach neuen Ufern, weil sie Gefallen an der Zerstörung bisheriger Wertvorstellungen findet, sondern weil bisherige Wertvorstellungen in einer veränderten gesellschaftlichen

und pädagogischen Landschaft ins Wanken gerieten und neu bedacht werden müssen. Wo der Verfasser das Gesetz der Kontinuität wirken sieht, herrscht in Wirklichkeit die Restauration, weshalb die Bschwörung der Kontinuität (S. 37) uns heute nicht weiterhilft.

Geradezu rührend ist es, wenn Bresgen mit Blick auf die Popmusik klagt: „Die zu Tausenden in aller Welt entstandenen jugendlichen Musiziergruppen bleiben zum größten Teil dem ‚normalen‘ Musikunterricht fern“ (S. 15). Als ob diese Jugendlichen jemals vom „normalen“ Musikunterricht profitiert hätten. Indessen dürfen wir noch hoffen, weiß der Verfasser doch auf derselben Seite zu berichten: „So gibt es eine ganze Reihe hervorragender jüngerer Musiker, die nach kürzerer oder längerer Zugehörigkeit zu Beatgruppen von sich aus den Weg zur Kunstmusik gefunden haben. Sie sind an führender Stelle tätig.“ Na also!

Nach der inzwischen verfolgten Reformeuphorie wäre eine kritische musikpädagogische Bestandsaufnahme mehr als wünschenswert, eine Bestandsaufnahme, die von der gegenwärtigen gesellschaftlichen und schulischen Realität auszugehen und sich mit der Theorie und Praxis heutiger Musikpädagogik auseinanderzusetzen hätte. Cesar Bresgen hat dazu seine subjektive Auffassung zu Protokoll gegeben.

(April 1977) Manfred Schuler

MARTIN VOGEL: Onos Lyras. Der Esel mit der Leier. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft 1973. 2 Bände. 739 S., 190 Abb., Zitat-, Personen-, Sach- und Wörterverzeichnis. (*Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 13 und 14.*)

Hinter dem einfachen Titel verbirgt sich eine Arbeit von großem Ausmaß und ebensolchem Anspruch, geht es doch dem Autor um die Frage nach der Herkunft der Musik. Damit meint er „nicht irgendeine Musik, sondern unsere Musik, wie sie über die Phryger und Griechen auf uns gekommen ist“ (S. 518). Wichtigsten Ausgangspunkt bildet die Bibel mit ihren Nachrichten über die drei Brüder Jabal, Jubal und Tubalkain: es zeigt sich ein enger Zusammenhang zwischen Nomadentum, Musik und Metallver-

arbeitung. Dabei ist von Bedeutung, daß der Esel als damals einziges domestiziertes Lasttier in jenen Trockengebieten eine lebenswichtige Rolle spielte. Und so weitet sich der Themenkreis des Buches wesentlich aus: „*Wer den Anfängen der Musik nachgehen will, muß sich zunächst mit den Anfängen der Eselzucht befassen.*“ (S. 13) Und was Vogel schließlich vorlegt, ist eine Kulturgeschichte des Esels.

Der Esel wurde im 3. Jahrtausend vor Christus – lange vor dem Pferd und dem Kamel – in Nubien und Somaliland domestiziert. Der Domestizierungsprozeß führte analog zu dem von Rind und Pferd zur Vergötterung des Esels: die Eselzüchter sahen sich als Nachfahren ihrer Gottheit, und als Eselmänner schmückten sie sich mit den entsprechenden Attributen wie Eselskappe, Eselsfell und Phallos, dem Zeichen sexueller Potenz. Solche Eselzüchter waren die drei biblischen Brüder; ihr Stamm – der der Kainiten – kam aus Afrika; ihr Gott war ein Eselgott, dessen Name Jahwe sich aus dem I-A des Eselschreis herleiten läßt. Christus als Sohn des Eselgottes trug das Kreuz, das sich als Schulterzeichnung auch auf dem Esel findet.

Die Entstehung unserer Musik ist somit im Umkreis des Esels zu suchen: nicht nur liefern Eselhaut, -knochen und -sehnen die besten Instrumente, sondern auch die Eselstimme wurde zum Vorbild genommen und nachgeahmt. Parallelen zeigen sich hier zur griechischen Musik, wo Götter und mythische Gestalten mit Eselsattributen ausgestattet sind, so etwa Apollo, Marsyas und Midas, sowie vor allem Hermes, der Jubal und seinen Brüdern sehr nahe steht: Erfinder von Leier, Flöten und Becken, Schutzgott der Kaufleute und des Bergbaus; mit phallischen Attributen und Abstammung aus Afrika. Eine andere Linie führt über die Phryger, von denen die Griechen sowohl die Maultierzucht wie die Musik übernahmen: nach dem Maultier *mušk* hießen die Phryger *muški*, und daraus wurde das Wort *Musikē*.

Um diese Zusammenhänge und Vermutungen abzustützen, benützt Vogel eine unbegrenzt scheinende Fülle von Belegen, welche ein einzelnes Fachgebiet weit übersteigen: zoologische und züchterische Fragen kommen so gut zur Sprache wie Anthropologisches und Völkerkundliches; als Quellen zieht der Autor von der Bibel über den

Rundfunkvortrag (S. 50) bis zum Ferienerlebnis seines Bonner Gemüsehändlers (S. 44) alles heran. Umstandslos werden Zusammenhänge über Jahrhunderte hinweg hergestellt; das „*pulcher et fortissimus*“ aus der Eselmesse von Beauvais (12. Jahrhundert) gibt ähnlichen Worten in der Schilderung des Wildesels in Somaliland (19. Jahrhundert, S. 24) und in einem Bericht über französische Eselzucht zu Beginn unseres Jahrhunderts besondere Bedeutung (S. 318). So fehlt es an Quellenkritik: Esellob zum Beispiel wird immer ernst genommen, und alle Schriften dieser Art hatten nach Vogel das Ziel, „*wenigstens in der gelehrten Welt eine Rehabilitierung des Esels zu erreichen*“ (S. 50). Eine der wichtigsten Quellen hierfür ist ihm Adriano Banchieris *La Nobiltà dell'Asino* (Bologna 1592 u. ö., Vogel kennt nur die deutsche Fassung und bezeichnet ihren Herausgeber, Caspar Dornau, als Verfasser); ihr Gegenstand ist aber die Auseinandersetzung mit einem neuen Menschenbild unter dem Eindruck der Fragwürdigkeit von Wissenschaft und aus dem Blickwinkel einer verkehrten Welt, wie er im 16. Jahrhundert oft erscheint.

Unendlich sind die sachlichen Zusammenhänge, die auf den Esel oder den aus seiner Haut gefertigten Behälter, den Tierschlauch, hinweisen. In der Sprache äußern sie sich in einem magisch zu nennenden Geflecht von etymologischen Verwandtschaften – Eselworten. Erst darin wird deutlich, welche Tragweite die Erkenntnis vom Esel für Vogel besitzt, denn „*eine über mindestens fünf Jahrtausende reichende Entwicklung hat sich in den Sprachen dieses Raumes (sc. Mittlerer Osten und Mittelmeerraum) niedergeschlagen.*“ (S. 523) Aus der Wurzel *hmr* – in allen semitischen Sprachen bedeutet sie *Esel* – und ihren Varianten *h/s/y* – *m/b* – *r/l* leiten sich unter anderem die Völkernamen der *Hebräer, Iberer, Araber* und *Aramäer* her; die *Sumerer* und *Somaliland* sowie *Salomon* und *Salami*; *Hammel, Kalb* und *Kamel* nicht weniger als *Amor* und *Harem*; im Deutschen die Wörter *Hebel, Arm, Harn, Jammer* und *Zuber*; die Musik betreffend sind es *Jubal* und *Hermes, Aulos* und *Schalmei, Harmonie, Symphonie* und *Summton*. Auch hier ist manches Fragezeichen zu setzen. So bringt der Verfasser das deutsche Wort *Himmel* in Beziehung zu arabisch *himl* (Last), weil die beiden Wörter

ähnlich klingen und Atlas den Himmel als Last trug (S. 196). *Himmelschreiend* dagegen führt er auf arabisch *himar* (Esel) zurück, weil das Geschrei des Esels dem Wort als Bild gedient habe (S. 195).

Vogel weiß zwar um die Risiken, die sich bei einer kulturgeschichtlichen Fragestellung für den Einzelnen ergeben: „*Die Fülle der . . . Einzelfragen . . . bringt es mit sich, daß der Autor nicht überall gleich gut beschlagen sein kann.*“ (S. 521) Doch diese Einsicht wird aufgehoben mit Seitenhieben in allen Richtungen: Der Historiker arbeitet „*mit Hilfe windiger Konstruktionen*“ (S. 310); die Forschungen der Theologen sind „*von neuzeitlich-wissenschaftlichem Hochmut*“ (S. 436) diktiert, und fehlende Resultate bei der Etymologie von *Adam* nennt Vogel „*bedenklich*“ und „*eine Ausflucht*“ (S. 457); der Indogermanist wiederum ist mit seinen Schlüssen „*etwas vorschnell bei der Hand*“ (S. 523).

Eine solch polemische Sprache bildet den Grundtenor des Buches und hat ihre Ursache in der für den Verfasser nicht unproblematischen Thematik. Denn über sein rein wissenschaftliches Interesse hinaus wird er zum „*Anwalt des Esels*“ (S. 21). So begreiflich und begrüßenswert dieses Engagement ist, so sollte es nicht dazu führen, daß deswegen die eigenen Resultate überfordert werden, wie von einem „*Spieler . . . der sein Blatt voll ausreizt*“ (S. 22), und daß es dem Autor nichts ausmacht, „*dort, wo man zu weit vor dem Ziel blieb, nun etwas hinter das Ziel zu halten*“ (ebd.). Diese Haltung aber macht die Arbeit bis in die Einzelheiten hinein fragwürdig.

(September 1977)

Andreas Wernli

WILLIAM LICHTENWANGER, DALE HIGBEE, CYNTHIA ADAMS HOOVER, PHILLIP T. YOUNG: *A Survey of Musical Instrument Collections in the United States and Canada. Ann Arbor, Mich.: Music Library Association 1974. 137 S.*

Die Dokumentation von Musikinstrumenten ist ein ebenso wichtiges wie schwieriges Unternehmen: Interessante Instrumente finden sich verstreut in großen und kleinen Museen sowie in Privatsammlungen; und in keinem Fall kann man darauf bauen, daß Publikationen hinreichende Auskunft über

den Bestand geben, ebensowenig darauf, daß die Mitarbeiter der Museen die Daten für die Dokumentation liefern können. Eine Möglichkeit besteht also darin, daß man Fachleute von Sammlung zu Sammlung reisen läßt, die dort die einzelnen Instrumente beschreiben. Der finanzielle Aufwand hierfür ist jedoch u. U. sehr groß und die Realisierung damit in Frage gestellt.

Lichtenwanger und seine Mitarbeiter sind einen anderen Weg gegangen: sie haben Fragebögen verschickt. Der vorliegende Band nennt weniger einzelne Instrumente als daß er die Bestände zusammenfassend und kurz charakterisiert; dazu treten Angaben wie Name und Adresse des Museums bzw. des privaten Eigentümers, Öffnungszeiten, Hinweise auf Möglichkeiten zu Tausch, Verkauf oder Verleihung, ferner solche auf Kataloge oder Schallplatten. Bei einer derartigen Dokumentation stehen der Aufwand (der keineswegs zu gering veranschlagt sei, denn Fragebögen kommen selten „*automatisch*“ zurück!) und der Nutzen in einem sinnvollen Verhältnis: Interessenten müssen zwar die Sammlung, in der sie aufgrund des *Survey* ein für sie wichtiges Instrument vermuten, anschreiben oder aufsuchen; aber das bleibt ihnen in der Regel auch dann nicht erspart, wenn eine Dokumentation einzelner Instrumente vorliegt.

Mehrere Register schlüsseln das Verzeichnis der 572 Sammlungen auf: Im Namenregister der Personen und Institutionen fehlen die – allerdings nur sporadisch in dem Band genannten – Instrumentenbauer, weil der Eindruck einer vollständigen Aufzählung entstehen könne. Dem Unterzeichneten erscheint diese Gefahr jedoch gering gegenüber dem Nutzen, den die Registrierung der vermutlich über hundert erwähnten, zum Teil bedeutenden Instrumentenbauer gebracht hätte. Es folgt ein Verzeichnis nach Instrumenten bzw. Instrumentengruppen, das keinem starren Schema folgt, sondern im Sinn des vermuteten Bedarfs verschiedene Gesichtspunkte verbindet. Den Abschluß bildet ein Register nach der kulturellen, geographischen, historischen Herkunft der Instrumente. – Trotz der Unvollständigkeit, vielleicht auch der Fehler, die dem Verfahren mit Fragebögen notwendig anhaften, liegt eine sehr nützliche Publikation vor.

(Dezember 1975)

Dieter Krickeberg

J. BUNKER CLARK: *Transposition in Seventeenth Century English Organ Accompaniments and the Transposing Organ*. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1974. 230 S., 24 Taf. (= *Detroit Monographs in Musicology*. 4.)

In dieser Studie bezieht sich der Verfasser wesentlich auf seine 1964 der Universität Michigan vorgelegte Dissertation. Wie viele Fachkollegen vor ihm beschäftigt ihn das Problem der Tonhöhe im 17. Jahrhundert am Beispiel englischer Orgeln und damit das Transponieren der Orgelbegleitung wie generell die „*transponierende*“ Orgel. Über Arthur Mendels Studie *Pitch in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries* („Tonhöhe im 16. und frühen 17. Jahrhundert“), abgedruckt in *The Musical Quarterly* 1948, ergänzt und erweitert wiedergegeben in *Studies in the History of Musical Pitch* (Amsterdam 1968), hinaus wäre der Versuch zu unternehmen, das Phänomen der unterschiedlichen Orgeltonhöhen in England zu denen des europäischen Kontinents in Verbindung zu bringen und jene Spezialfragen, die die Tonhöhe nichtenglischer europäischer Orgeln betreffen, zufriedenstellend zu lösen.

Englische Manuskripte des 17. Jahrhunderts lassen drei verschiedene Tonhöhen erkennen: a) Bei der ersten liegt die nichttransponierte Begleitung auf gleicher Höhe wie die Chorpartie (Abb. 1, S. 74). b) Die zweite Tonhöhe ist um eine Quinte höher anzusetzen und erkennbar am C- statt des F-Schlüssels auf der vierten Zeile des Notensystems bzw. am G-Schlüssel am oberen Zeilensystem statt des zu erwartenden C-Schlüssels (Abb. 2, S. 75). In eben diese Kategorie sind jene Fälle einzureihen, bei denen stellvertretend C- und G- vor F- und C-Schlüssel anzutreffen sind (Abb. 5, S. 78). Der Wechsel der Notenschlüssel hat das Transponieren zur Folge. c) Die dritte Tonhöhe, eine Quarte tiefer als die des Chortons, kann im Regelfall durch den F-Schlüssel auf der Quinte identifiziert werden. Der Wechsel der Notenschlüssel verändert die Tonhöhe nur um eine Terz.

Ein Kapitel widmet der Verfasser den Verhältnissen auf dem „*Kontinent*“, er spricht vom „*continental background*“. Arnold Schlicks *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (1511) gibt ihm erste Hinweise auf die höher gestimmte Orgel, die für die

Kirchenmusik der damaligen Zeit geeigneter gewesen sei (wobei von der Pfeifenlänge F ausgegangen wird). Ein in dorischer Tonart gespieltes Musikstück würde auf der um eine Quinte höher gestimmten Orgel dem Organisten das „*final d*“ im G-Schlüssel, fast am Ende des Pedals, zu spielen ermöglichen. Auf dem Pedal des frühen 16. Jahrhunderts, das von F bis c' reicht, würde das Tonstück höhere Schlüssels verlangen. Mendel hält es für schwierig oder gar unmöglich, eine genaue Stimmung festzulegen, weil zu viele Varianten wie z. B. Winddruck, Pfeifendurchmesser und Pfeifenlänge mit ausschlaggebend seien. Auch Michael Praetorius schreibt in seinem II. Teil des *Syntagma musicum* „*De organographia*“ (1619) von der Verschiedenheit der Stimmungen seiner Zeit. Einen weiteren Abschnitt widmet Clark der „*transposing Organ*“ mit Aussagen historischer Orgeltheoretiker wie Edward J. Hopkins, aber auch mit der Angabe von Dispositionen englischer Orgeln der fraglichen Zeit. Noch heute besteht in England die Praxis, eine Quarte höher bzw. auch eine große Sekunde bis zu einer Quarte höher zu transponieren, ein wichtiger Beleg für die Tonhöhe bei den „*10-Fuß-Organen*“ des 17. Jahrhunderts (S. 37).

Den Hauptteil des Buches nehmen die Titel transponierter Kompositionen (S. 39 bis 45) und der Abdruck von Komponisten und der Titel von Kompositionen folgender Handschriften ein: *Richard Ayleward Organ Book* (Cambridge), *Berkeley Organ Book* (Musikbibliothek Berkeley, Universität Californien), *Christ Church Mss.* 6, 47, 67, 88, 437, 438 und 1001, *Durham Cathedral Mss.* A 1–6, *Ely Cathedral Mss.* 1–4, *Henry und Georg Loosmore Organ Book* (New York Bibl., Britisches Museum), *Peterhouse Ms.* 493, *St. John's Colleg Ms.* 315 und schließlich *Tenbury Ms.* 791 sowie das *Adrian Batten Organ Book* (S. 99–201). Die Verzeichnisse machen den Eindruck solider, sorgfältiger Arbeit: genaue Beschreibung der Handschrift, möglichst vollständiger Name des Komponisten und der Kompositionen. Symbole wie F 4, C 1, G 3 deuten auf den F-Schlüssel der vierten Zeile im unteren Zeilensystem, C 1 auf den C-Schlüssel der ersten Zeile und G 3 auf den G-Schlüssel der dritten Zeile des oberen Notensystems. Ganz oder zum Teil transponierte Begleitungen werden ebenfalls durch ein Signum

kenntlich gemacht.

Sehr wertvoll ist das fünfundzwanzig Seiten starke Komponistenverzeichnis, in dem uns unbekannt und sehr wohl bekannte Namen der Musikgeschichte begegnen. Die zwanzig Bildtafeln geben Handschriftenbeispiele und einige englische Barockorgelprospekte wieder. Vielleicht hätte eine Kurzzusammenfassung des Inhalts in deutscher und französischer Sprache den Wert des Buches erhöht, bestimmt jedoch für eine weitere Verbreitung der Studie gesorgt. Aber auch ohne dieses Desiderat ist die Arbeit für die historische Orgelforschung von Bedeutung. (Mai 1975) Raimund W. Sterl

FRANZ BÖSKEN †: *Quellen und Forschungen zur Orgelgeschichte des Mittelrheins. Band 2. Das Gebiet des ehemaligen Regierungsbezirks Wiesbaden. Teil I (A-K), Teil II (L-Z). Mainz: B. Schott' Söhne 1975. 948 S. (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte. 7.)*

Dem ersten, 1967 im gleichen Verlag erschienenen Band der *Quellen und Forschungen*, in dem nach einem vorausgeschickten allgemein orientierenden „Überblick über die orgelgeschichtliche Entwicklung des Mittelrheins“ die Orgeln in „Mainz und Vororte – Rheinhessen – Worms und Vororte“ behandelt wurden, ließ Franz Böskens nunmehr den zweiten Band seiner Forschungen folgen, der sich den Orgeln im Gebiet des ehem. Regierungsbezirks Wiesbaden zuwendet. Die Fülle des anfallenden Stoffes zwang dabei zu einer Zweiteilung des Bandes, der 640 Orte mit 940 Orgeln verzeichnet sowie 1240 Dispositionen zur Veranschaulichung des Wandels der Klangstile und der handwerklich-technischen Veränderungen der Spieleinrichtungen, an der „über zweihundert Orgelbauer neubauend, reparierend, verändernd und pflegend tätig waren.“

Von diesen Orten können viele auf eine jahrhunderte alte Orgelgeschichte zurückblicken. Die frühesten Belege stammen aus dem 13. Jahrhundert. Damals standen bereits Orgeln in Arnstein, Dietkirchen und Wetzlar und spätestens um die Wende dieses Jahrhunderts auch im Marienstift in Diez. Der Dom und die Liebfrauenkirche in Frankfurt/Main und der Dom (ehem. Stiftskirche St. Georg) in Limburg, vielleicht auch

die Pfarrkirche in Kiedrich besaßen Orgeln im 14. Jahrhundert, und aus dem 15. Jahrhundert liegen Zeugnisse vor für Altenberg, Eberbach und fünf Kirchen in Frankfurt/M. (Barfüßer, Dominikaner, Hl. Geist-Spital, St. Leonhard, Weißfrauen) sowie für St. Ägidien in Hadamar. Aber in zahlreichen Städten, für deren Kirchen erst aus dem 16. oder 17. Jahrhundert Nachrichten über Orgeln vorliegen, würde sich zweifelsohne, bei einer besseren Quellenüberlieferung als sie in Deutschland und speziell in rheinischen Gebieten gegeben ist, die Orgelgeschichte ebenfalls noch bis in spätmittelalterliche Zeit zurückverfolgen lassen. In nachreformatorischer Zeit ist es dann sehr interessant zu beobachten, wie stark der Orgelbau von der konfessionellen Gliederung der damals verschiedenen Herrschaftsgebiete gefördert oder beeinträchtigt wurde, und es ist daher Böskens sehr zu danken, daß er dieser Frage besondere Aufmerksamkeit schenkte (I, 7 ff.).

Das Aufspüren und Sammeln dieser archivalischen Zeugnisse, ganz gleich wie weit diese zurückreichen, erfordert eine ungemünst mühselige und zeitraubende Archivarbeit, deren Schwierigkeiten nur derjenige ermessen kann, der selbst entsprechende Forschungen durchgeführt hat. Sie beginnt mit dem Feststellen der in Betracht kommenden Archive, dem Aufspüren der fündigen Quellen unter den oftmals noch nicht geordneten Beständen, dem dann nicht selten paläographische Probleme oder solche der Datierung folgen, und selbst der ständig notwendige kritische Vergleich mit den schon zutage geförderten (oft nur bruchstückhaft mitgeteilten) Quellen in der in einem derart umfangreichen Gebiet kaum mehr überschaubaren orts-, kirchen- und landesgeschichtlichen Literatur der letzten hundert Jahre stellt eine nicht zu unterschätzende Arbeit dar. Alles in allem ein Unterfangen, dessen Inangriffnahme wie Durchführung ebensoviel Mut wie Fleiß, äußerste Gewissenhaftigkeit und Ausdauer voraussetzen.

Böskens gebührt uneingeschränkt Dank dafür, daß er sich dieser entsagungsvollen Arbeit unterzogen hat. Er hat damit eine sichere Grundlage für weitergreifende orgelgeschichtliche Untersuchungen unter kultur- und geistesgeschichtlichen Aspekten geschaffen, für die eine solch vollständige

Orgeltopographie und Dokumentation wie die vorliegende unerläßliche Voraussetzung bilden, damit Fehler Teile vermieden werden. Wie leicht diese unterlaufen können und wie sehr auch künftige Studien noch weiterer archivalischer Forschungen trotz der umfangreichen Dokumentation bei Böskens bedürfen, soll ein kleines Beispiel aus dessen Quellenexzerpten beleuchten. Aus den Rechnungsbüchern der Kirche St. Leonhard in Frankfurt/Main teilt Böskens die Verbuchungen der Jahre 1481 („1 gl. 1 s. dem Organisten dem Blynden“) und 1525 („10 H. 1 Maß wins Meister Arnoldt dem Organisten von der Orgeln zu stymmen“) mit und interpretiert diese (S. 292) folgendermaßen: „Interessant ist vor allem der Eintrag in der Rechnung vom Jahre 1481. Es wird dem blinden Organisten 1. fl. 1 s. gereicht. Da 1525 Meister Arnold die Orgel stimmte, ist zu vermuten, daß es sich um denselben Meister handelt, nämlich Arnold Schlick“. Daß hier Schlick gemeint ist, stützt Böskens auf die Notiz in MGG XI, 1817, derzufolge Schlick 1486 anlässlich der Krönung Maximilians in Frankfurt „bezeugt“ ist. Das ist zwar nur eine Hypothese (Quelle: „spielte . . . ein Blinder, war bei dem Pfalzgrafen zu Hofe“), aber da Schlicks Zugehörigkeit zum kurpfälz. Hof seit „um 1482“ so gut wie gesichert ist (s. meine *Quellen u. Forsch. z. Gesch. d. Musik am kurpfälz. Hof* . . ., 1963, 1041), so ist gegen die Identifizierung des „Blynden“ mit Schlick im Jahre 1481 nichts einzuwenden. Dagegen spricht nichts für eine Identifizierung mit dem Arnold von 1525. Weniger deswegen, weil Schlick nach 1521 nie mehr begegnet (s. ebda., 114), sondern weil um diese Zeit ein anderer Orgelbauer mit dem gleichen Vornamen in diesem Raume tätig ist – Arnold Rucker, seit c. 1507 in Seligenstadt ansässig (u. a. 1513 und 1521/22 Bau der Domorgel Marburg u. Rep.). Rucker befindet sich seit 1525 in wirtschaftlicher Bedrängnis (s. W. K. Zülch, *Der hist. Grünwald*, München 1938, 42) und daher steht eher zu vermuten, daß er das Stimmen der Orgel, vielleicht in der Hoffnung auf weitere Beschäftigungsmöglichkeit, übernommen hatte.

Korrekturen wie diese werden sich vermutlich auch bei anderen der mitgeteilten Quellen gelegentlich ergeben, wenn man sich mit diesen intensiver beschäftigt kann als dies Böskens beim Sammeln eines so umfang-

reichen Materials immer möglich gewesen sein mag. Selbstverständlich werden sich dann dabei auch noch ergänzende Quellen aufspüren lassen. Das liegt in der Natur der Sache. Dokumentationen wie diese, zumal von einem Forscher allein durchgeführt, werden nie ganz vollständig und fehlerfrei sein können, da sie im Grunde genommen nur in einem „team work“ bewältigt werden können, auch hinsichtlich der Einarbeitung bereits gedruckter vorliegenden Materials. Als Beweis dafür einige Bemerkungen zur Wiedergabe der orgelgeschichtlichen Quellen aus den Frankfurter Bartholomäus-Büchern (S. 229 ff.), von denen innerhalb der zur Verfügung stehenden Zeit wenigstens einige überprüft werden konnten. Außer dem Nachweis von weiteren zehn Blättern zum Orgelbau von 1498 (Stadtarch. Frankfurt/M., Barth. Urk.: 7 Blätter, Barth. Urk. Städt.: 3 Bll.) stellte sich dabei bedauerlicherweise heraus, daß Böskens sich anscheinend auf Mitteilungen von Peine allzu gutgläubig verlassen hat und auch dort, wo ihm dessen Lesung offenbar fragwürdig erschien, nicht das Original noch einmal eingesehen, sondern (wie er geglaubt haben mag) verbessert, dabei aber „verbösert“ hat. Jedenfalls wimmelt die Wiedergabe der wichtigen Rechnung von 1498 derart von Lesefehlern und Auslassungen, daß ihr Wert dadurch sehr beeinträchtigt ist. Um nur einige zu nennen: S. 231, Zeile 17: *cum vicariis* statt „*cum 6 vicariis*“; Zeile 18: *quantitatem* statt „*grauitatem*“; Zeile 39: *dem Organisten familie sue* statt „*dem organisten vt familie sue*“; Zeile 48: *Conrat Blon zwey knechten* statt „*Conrat Blumen zweyn knechten*“; S. 232, Zeile 11: *Item geben Meister Werner* statt „*Item 20 g. geben*“ usw.; Zeile 20: *anno 98 de iussu capituli* gehört noch zum vorhergehenden Eintrag; Zeile 27: *Calcacion D. Anthonii qui habuit cum eodem predecessore* (unvollständig wiedergegeben und gehört als Erläuterung noch zur vorangegangenen Verbuchung, die richtig lautet: „*It 6 g. 1 s. meister Greger dem snitzer bezalt vor syn daglon, die er an dem positue gethan hatt vnd ist also gantz bezalet vor alle syn arbeyt, die er gethan hatt; actum 10 May anno 98 iuxta calculacionem D. Anthonii quam habuit cum eodem incisore; et D. Anthonius scit diem incepcionis et finicionis sue laboris pro tempore pretacta solucionis*“; Zeile 30 ff. muß lauten: „*item 10 g. soluisimus domino deca-*

no quos (nicht quin) *dedit ex decreto capituli m(eister) Hans Suese* (nicht Suest) *von Norbnberg dem orgelmecher in abslag synes lonen uff rechnung deß er vormalß hatt 50 g.* (nicht 1 g.) *et sic* (nicht in) *summa facit 60 g.*; Z. 35 f.: „vor 40 lb. lymß, das lb. 10 heller iuxta cedulam in vigilia Penthecostes anno 98“ (nicht octava wie Böskens [?]) verbesserte); Z. 37: „item 2 (nicht 12) g. dedi meister Hanß dem vrgelmecher . . . in vigilia Penthecostes (nicht in VIa P.) quoniam aby de licencia dominorum; it. 13 g. bezalt meister Sommerhen kangießer vor seyffen zene . . .“ (quoniam bis incl. Sommerhen war ausgefallen); Z. 48: *it. 20 g. dedimus Merßfelt* (nicht Meiß Fett) *ad solmeister Dyl dem leder smerer . . .“*

Angesichts dieser Lesefehler erscheint die Datierung einer anderen Rechnung fragwürdig (Barth.-Urk. Städt. 181,10^f), für die Peine/Bösken ohne Begründung das Jahr 1478 angeben (s. Böskens, 225 f.). Die erste Auszahlung darin (*Sabb. post Agnetis virg.*) gestattet zwar die Datierung auf 1478, aber die darauffolgende (*Sabb. post Conv. Pauli*) spricht dagegen. Samstag, den 31. Januar hätte man damals vermutlich datiert mit „Sabbato ante Purif. Marie“. Die beiden einzigen Rechnungsjahre, die den vorstehenden Daten zwanglos entsprechen, sind die Jahre 1489 und 1490 (und dementsprechend hat Stadtarchivdirektor Dr. Andernacht diese Rechnung auch datiert mit „um 1490“). Im übrigen scheint diese Rechnung eine Antwort auf die von Böskens gegebene Alternative der Lage des Aufganges und des Platzes der Orgel zu geben, denn ihr zufolge wird dem Steinhauer (Schußhennen) gezahlt „2 lb. 14 s. 12 Tage a m snecken zur nuwen orgel zu hauwen“, also doch wohl für den Aufgang im Treppenturm, und damit zur Schwalbennestorgel an der Südwand des Mittelschiffs bzw. über dem Bogen im Südseitenschiff.

Sind demnach zwar gewisse Vorbehalte anzumelden, so erweist sich im übrigen der Dokumententeil als eine Quellensammlung von höchstem musikgeschichtlichem Wert, nicht zuletzt dadurch, daß auch Quellen aufgenommen wurden, deren Aussage die Orgelgeschichte nur mehr am Rande berührt, für andere musikgeschichtliche Forschungsbereiche aber von größter Bedeutung sind. Dazu gehört beispielsweise der Beleg (S. 234), daß die Hofkantorei des Matthias Cor-

vinus 1482 in der Frankfurter Bartholomäuskirche das Hochamt gesungen hat. Verbuchungen wie diese geben einen Fingerzeig, wo weitere entsprechende Belege zu Kantoreien zu suchen sind, deren Anwesenheit nicht nur bei Wahl- und Krönungstagen, sondern auch bei anderen der zahlreichen Fürsten-Zusammenkünfte bekannt ist oder zu vermuten steht, deren Wanderwege samt den damit verbundenen Gegebenheiten uns jedoch, im Gegensatz zu denen der fürstlichen Instrumentisten, noch weitgehend verborgen sind.

(Juni 1976)

Gerhard Pietzsch

GISELA BEER: Orgelbau Ibach Barmen (1794–1904). Köln: Arno-Volk-Verlag 1975. XI und 286 S., 6 Abb. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 107.)

Die von der Verfasserin breit angelegten Studien befassen sich mit dem Wirken einer der bedeutendsten rheinischen Orgelbauerfamilien des 19. Jahrhunderts. Unter Verwendung reichhaltigen Aktenmaterials von fast oft erdrückender Fülle – stünde nur der Orgelforschung für frühere Jahrhunderte annähernd ähnliches Quellenmaterial zur Verfügung! – zeichnet sie nach einem familien-geschichtlichen Abriß ein exaktes Bild hinsichtlich des technischen Aufbaus der Ibach-Orgeln. Die Instrumente haben zu ihrer Zeit weite Verbreitung gefunden, insbesondere im mittleren und südlichen Nordrhein-Westfalen, im Westen Deutschlands bis nach Aachen, im Süden bis Straßburg. Darüber hinaus ist ein Sechstel aller Ibach-Orgeln ins Ausland, nach Spanien, Holland, Belgien, aber auch in die amerikanischen und afrikanischen Erdteile gelangt.

Das Klangideal Ibachscher Orgeln „ordnet sich bei maßvoller Eigenständigkeit den Vorstellungen des Jahrhunderts zwanglos ein“ (S. 232). Dies darf geschlossen werden aus den erhalten gebliebenen Instrumenten, den Dispositionen, die in Gruppen wie Prinzipale, voll- und halbgedeckte Flöten, zylindrisch- oder konisch-offene Flöten, Streicher usw. angeordnet sind, wie im besonderen aus den zeitgenössischen Äußerungen kompetenter Fachleute und der Presse. Von den 224 Ibach-Orgeln, die die Verfasserin ermittelt hat, besitzen 43,7% ein Manual, 47% zwei und 9,3% drei Manuale. Weitere

Details des Buches sind den Orgelbälgen, den Windladen, der (mechanischen) Traktur, Koppeln, Spielhilfen und Nebenzüge, Spielschrank, Pfeifenwerk, Mensuration, Stimmung und Temperatur vorbehalten. In manchem dieser Bereiche ist von den Ibachs Neues erprobt worden, auf dem Gebiet der Bälge, Kanäle und Ventile sind sie sogar selbst erfinderisch tätig gewesen. Als Resümee ist zu sagen, daß ihre Instrumente nach Herkunft und Wesen der romantischen Orgelkunst in Disposition und Registrierung zuzuordnen sind, aber auch „in einem gesunden Konservativismus streng gewahrt“ (S. 251) bleiben. Es ist das Verdienst der Verfasserin, dies klar herausgearbeitet zu haben.

Der Band ist mit Verzeichnissen gut ausgerüstet, so daß sich der Inhalt mühelos erschließt.

(Juni 1976)

Raimund W. Sterl

DONALD H. BOALCH: Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440–1840, second edition. Oxford: Clarendon Press (1974). XXI, 225 S., 37 Abb.

Die erste Auflage von Boalch' *Makers* erschien 1956 und wurde in Mf XI (1958), S. 371–372 besprochen. Wie der Besprecher schon damals hervorhob, hatte Boalch „sich . . . überwiegend an die Kataloge gehalten und darüber hinaus seine Mitteilungen durch Gewährsmänner zu vervollständigen gesucht“. Daß eine solche Arbeit am Schreibtisch durchgeführt werden mußte, hat sich auch „zum Nachteil des Buchs“ ausgewirkt. Es hat sich auch zweifellos zum Nachteil der Kritik ausgewirkt, daß der Kritiker selbst sich nur auf Literatur und Gewährsmänner gestützt hat, sonst hätte er z. B. nicht behauptet, das Cristofori-Porträt besitze heutzutage „die Charlottenburger Sammlung“ (es handelt sich um einen Kriegsverlust); hätte er weiterhin nicht vom „*Baffo-Cembalo*“ von Neupert geschrieben, sondern hätte er gewußt, daß dieses Instrument ein sehr schönes, um 1900 von Franciolini getauftes Klavier aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts ist; hätte er sodann erwähnt, daß das Tafelklavier von Bodechtel der Slg. Neupert (1805, nicht „1780“ datiert) zu den Kriegsverlusten dieser Slg. gehört; hätte er weiters nicht behauptet, „*Nr. 1 von Giusti in Halle*“

habe „*nichts mit der Sammlung Neupert zu tun*“, sondern hätte er gewußt, daß dieses Instrument als Nr. 52 des Sammlungskataloges aus dem Jahre 1938 aufgeführt ist; und manches mehr. Er stolpert über einen Druckfehler („*Kinsby*“ statt „*Kinsky*“) in 169 Seiten, während seine anderthalbseitige Kritik schon einen enthält (Zitat „*wrest-blank*“, wo Boalch richtig schreibt „*wrest-plank*“).

Mit dem Vorhergehenden will nur gezeigt sein, wie schwierig ein Unternehmen wie das von Boalch ist und wie bewundernswert schon die Leistung der 1. Auflage war. Jetzt liegt eine 2. vor, die mit einer vervollständigten Liste der Museen und Sammlungen beginnt, die umso wertvoller ist, da das Repertorium des Comité International pour les Musées et Collections d'Instruments de Musique trotz etwa zwölfjähriger Arbeit noch nicht das Licht der Welt erblickt hat. Es folgen nunmehr etwa 2000 Eintragungen von Erbauern, in denen nicht nur die in der oben genannten Kritik erwähnten Fehler berichtigt und Mängel ergänzt, sondern überhaupt mit ganz wenigen Ausnahmen die Eintragungen auf den heutigen Stand unserer Kenntnis gebracht wurden. Bei einem Engländer liegt diese Möglichkeit umso mehr auf der Hand, da in den letzten beiden Dezennien gerade in den angelsächsischen Ländern von Instrumentenkundlern wie Barnes, Curtis, Hubbard, Susi Jeans, Sibyl Marcuse, Mould, Ripin, Russell (dessen Andenken die 2. Auflage gewidmet ist), Shortridge und Williams, um nur einige zu nennen, unsere Kenntnisse bezüglich historischer Tasteninstrumente durch Einzeluntersuchungen, denen die deutschsprachigen Länder nichts Ebenbürtiges an die Seite zu stellen haben, vergrößert worden sind und unsere Konzepte auf diesem Gebiet zum Teil sogar völlig neu durchdacht werden mußten. Mit welcher Akribie der Verfasser gearbeitet hat, ist am allerbesten aus Eintragungen wie „*Kirkman*“ und „*Ruckers*“ zu ersehen. Nach einem Überblick der Erbauer nach Standorten folgen, aus der 1. Auflage übernommen, Verzeichnisse der erhaltenen englischen Virginalen, der dreimanualigen Cembali (fast alle Fälschungen) und die Aufstellung der Londoner Instrumentenbauergehilfen von 1622 bis 1758. Wesentlich ergänzt und verbessert wurde die Liste der technischen Ausdrücke in englischer, französischer, deut-

scher und italienischer Sprache. (Ein Schulmeister könnte darin einen Druckfehler bei „saltarelli dentati“ = „dogleg jacks“ verzeichnen.) In der dann folgenden Bibliographie, die der Autor bescheiden „selective“ nennt, wird man nur wenige Titel vermissen (u. a. Alfred Berner, *Ein frühes Zeugnis deutschen Cembalobaues*, in: Jahrbuch der Stiftung Preußischer Kulturbesitz X, 1972, S. 296–302). Der Abbildungsteil ist völlig neu und zeigt manche besonders interessanten Details. Zu beanstanden wäre hier nur, daß die Fundorte der einzelnen Instrumente nicht den Abbildungsbeschriftungen beigelegt sind.

Boalch selbst weiß am allerbesten, daß auch diese 2. Auflage weder fehlerfrei noch vollständig ist. Daten, die dem Verfasser noch nach den Fahnenkorrekturen zugestellt wurden (auch vom Unterzeichneten), sind als „Addenda“ aufgenommen. Und auch nach der Veröffentlichung sind neue Daten ans Licht gerückt, die nicht aufscheinen. Um einige Beispiele zu nennen: es fehlen Franciscus König (Ingolstadt), Josua Pock (Gerhard Croll, *Das Claviorganum des Josua Pock*, in: Alte und moderne Kunst XIX, 1974), Adam Schlett, Martinus Vater. Weiterhin soll die Eintragung „Mendini“ heißen: „Mondini“ (Oscar Mischiati, *Un elenco romano di cembalari redatto nel 1741*, in: L'organo X, 1972; es ist ein weiteres Spinnett von Francesco Poggio aus d. J. 1588 aufgetaucht, in dessen Signatur der Erbauer sich zweifelsfrei als „Venetus“ bezeichnet, also nicht „Crinetus“. Der Verfasser wird aber am allerbesten selbst wissen, daß solche Berichtigungen und Ergänzungen immer vonnöten sein werden. Ihre Notwendigkeit schmälert keineswegs den Wert dieser 2. Auflage.

Die einzige wirkliche Kritik, die ich hier äußern möchte, betrifft den Überblick der Erbauer nach Standorten. Diese werden nach politischen Einheiten gruppiert, und zwar nach dem Status quo vor 1840. Daß „Bozen“ und „Brixen“ unter „Austria“, „Flensburg“ unter „Denmark“, „Pressburg“ unter „Hungary“ erscheinen, ist mit den damaligen Grenzen in Übereinstimmung. Ebenso ist im Hinblick darauf annehmlich, daß „Breslau“, „Königsberg“, „Memel“ und „Silezia“ unter „Germany“ stehen. Leicht befremdend wirkt in diesem Zusammenhang aber „Danzig“ unter „Poland“. Weiterhin,

wenn „Pressburg“ zu „Hungary“ geschlagen wird, so erwartet man „Prague“ und „Znojmo (Znaim)“ unter „Austria“. Schließlic sind die politischen Einheiten Italiens nicht berücksichtigt, sondern sind fast alle heute zu Italien gehörigen Städte (außer denen in Südtirol) unter „Italy“ aufgezählt, wobei es dann aber befremdet, daß noch eine Sonder- eintragung „Sicily“ auftaucht, unter der nicht „Messina“ erscheint (diese Stadt ist unter „Italy“ zu finden), sondern der Geburtsort von Domenico del Mela, Galliano (nicht „Gagliano“), das aber nicht auf Sizilien, sondern in der Toskana liegt (Vinicio Gai, *Gli strumenti musicali della corte Medicea e il Museo del Conservatorio „Luigi Cherubini“ di Firenze*, Florenz 1969, S. 184).

Dem Unterzeichneten als Sammlungsbetreuer hat schon die 1. Auflage große Dienste geleistet. Es besteht kein Zweifel, daß die weitgehend berichtigte und ergänzte 2. Auflage allen Interessenten Nutzen bringen wird. Alle guten Wünsche gehen dem Verfasser zu für die 3. Auflage, an der er (selbstverständlich) schon arbeitet. (Dezember 1974) John Henry van der Meer

ROGER und MAX MILLANT: *Praktisches Handbuch des Geigenbaus. Ins Deutsche übertragen von Walter KOLNEDER. München: Musikverlag Emil Katzbichler 1974. 116 S., 104 Zeichnungen (Schriften zur Musik. 5.)*

Neben der 1930 erstmalig erschienenen *Kunst des Geigenbaus* von Otto Möckel liegt nun ein zweites deutschsprachiges Handbuch zur Praxis des Geigenmachens vor. Die Autoren des *Manuel Pratique de Lutherie*, wie die Schrift in der Originalausgabe (Paris 1952) heißt, bemühen sich dabei bewußt um Übersichtlichkeit, Kürze und Prägnanz und verzichten weitgehend auf über das Praktische hinausreichende Erörterungen (Möckels Schrift dagegen wurde in neueren Auflagen um einen Beitrag von Fritz Winkel über die Akustik der Geige erweitert). Die vier Teile des Buches behandeln den Bau der Violine, deren Reparatur, „einige alte Instrumente“ und den Bogen.

Mit bewundernswerter Klarheit werden im ersten Teil die Werkzeuge, die Auswahl der Hölzer und die Fertigung der Violine,

kurz auch der Bratsche, des Violoncellos und des Kontrabasses, in den einzelnen Phasen beschrieben. Erfreut konstatiert der Leser die undogmatische Behandlung verschiedener Arbeitsweisen oder geschmacklicher Fragen wie die der Lackierung. Immer wieder ermuntern die Autoren zu individueller Arbeit, ohne dem heutigen Geigenbauer ältere italienische oder französische Meister zum unumstößlichen Vorbild setzen zu wollen.

Auch der Abschnitt über die Reparatur beginnt vielversprechend: die bedauerlichen Veränderungen an solchen Instrumenten, die nicht in die üblichen Vorstellungen von Größe und Form gepaßt haben, werden keineswegs entschuldigt oder bagatellisiert (S. 71). Aber schon eine Seite danach ist eine kurze Beschreibung der Verkleinerung einer Bratsche zu einer Geige zu lesen. Weiter unten (S. 85) sieht sich der Rezensent folgender Empfehlung gegenüber: „*Wenn man eine Violine aus dem 18. Jh. repariert, die sich noch im Originalzustand befindet, ist der Hals zu kurz, und es wird notwendig sein, ihn zu ersetzen. . .*“ Die Autoren vertreten hier allzu deutlich eine Anschauung, die in der Vergangenheit zum Verlust fast aller originalen Violinhälse geführt und unsere Kenntnis alter Streichinstrumente in so bedauerlicher Weise eingeschränkt hat (von den erhaltenen Hunderten von Geigen der Familie Amati oder eines Stradivari hat sich nur je ein Instrument seinen Hals vor den Messern der Reparateure dieses und des vergangenen Jahrhunderts retten können – vermutlich nur deshalb, weil es eine für Konzertzwecke ungeeignete Größe aufwies). Man mag die Autoren mit dem Erscheinungsdatum der Originalausgabe (1952) entschuldigen; es wäre auf das sich erst in den letzten zwanzig Jahren rapide entwickelnde Interesse von seiten der Musiker und einiger Instrumentenbauer an Tonwerkzeugen im Originalzustand zu verweisen; daß aber eine neue Übersetzung ohne einen Hinweis des Mißbehagens erscheint, läßt vermuten, auch heute bestehe die fatale Praxis des Veränderns und Modernisierens fort. – Die Durchführung der Reparaturen wird wiederum knapp aber klar beschrieben; in vielen Techniken haben jedoch Simone Sacconi (gest. 1973) und seine Schüler entscheidende Fortschritte erzielen können, die den Wert der vorliegenden Abhandlung für den Reparateur einschränken.

Die Erläuterungen zu „*einigen alten Instrumenten*“ enthalten Minimalinformationen über das Gamberquartett und die Viola d'amore, die manchem Geigenbauer willkommen sein mögen. Der Abschnitt über den Bogen ist in dem gewohnten Stil gehalten, bestechend wiederum in der Präzision der Beschreibung komplizierter Arbeitsvorgänge.

Die abschließende Bibliographie ist leider nicht auf den neuesten Stand gebracht worden, sondern enthält nur ältere Titel (selbst Möckels Arbeit von 1930 fehlt). In den deutschen Text haben sich durch die Übersetzung nur wenige unbedeutende Unklarheiten oder Fehler eingeschlichen; allerdings wäre es günstig gewesen, mit dem Wortlaut des Originals freier umzugehen und damit die deutsche Version flüssiger zu gestalten.

(Dezember 1975)

Friedemann Hellwig

THEODOR H. PODNOS: Bagpipes and Tunings. Detroit, Mich.: Informations Coordinators Inc. 1974. 125 S. (Detroit Monographs in Musicology. 3.)

Das vorliegende Bändchen, als *monograph in musicology* erschienen, ist durch eifrige Kompilation entstanden. Geplündert wurden vorzügliche Werke wie die von Baines (*Bagpipes*) und Sárosi (Ungarische Volksmusikinstrumente) sowie recht brauchbare wie von Rehnberg (Schwedische Sackpfeifen), Veiga de Oliveira (Portugiesische Volksmusikinstrumente) und Wertkow (Volksmusikinstrumente der UdSSR). Die Plünderung von Rehnbergs Monographie erreicht ein nicht übliches Ausmaß: Podnos fügt in seinen Text einfach eine Fotokopie der englischen Zusammenfassung ein und erspart sich damit die Verarbeitung in einem größeren Zusammenhang. An und für sich ist gegen eine Kompilation nichts einzuwenden: derjenige, der sich global orientieren will, kann sich mit einer solchen Zusammenfassung begnügen und kann sich das Lesen einer Reihe von Forschungsergebnissen mit beschränkterem Thema ersparen. Im Hinblick darauf wäre es sogar wünschenswert gewesen, wenn der Autor sich noch einiges mehr zu Gemüte geführt hätte, so z. B. die Sackpfeifenstudien seines Landsmannes Winternitz.

Bedenklich oder noch schlimmer wird es jedoch, wenn veraltete und (oder) unzuverlässige Werke zur Herstellung einer Art gemischten Salats verwendet und wenn Übernahmen aus solchen Werken als Ingredienzien zu einem solchen Salat schlecht verarbeitet werden. Dann ist das Ergebnis völlig unverdaulich, was hier leider zutrifft.

Nach einer Einleitung folgt eine Zusammenfassung der historischen literarischen Quellen und der heutigen Fundorte der Sackpfeife. Die so reichen ikonographischen Quellen werden kaum erwähnt. In der alphabetischen Reihenfolge findet man an Quellen Avicenna, „Cotton John“, Ibn Zayla, Mersenne, Prudenzianni und Scarabelli. Man sucht Hotteterre unter H, Praetorius unter P und Al Shaqandi unter A oder S. Irrtum: diese Schriftsteller sind unter „France“, „Germany“ bzw. „Spain“ eingereiht. Vergeblich sucht man nach Dion Chrysostomos, Martial, Sueton, Johannes von Affligem, Hieronymus von Mähren, Juan Ruiz, Paulus Paulirinus, Adam de la Hale und Jean Lefèvre, um nur einige zu nennen. In der alphabetischen Reihenfolge sind auch die Länder genannt. Unter „Africa“ werden Algerien, Ägypten, Marokko, der Sudan, Tripolis (gemeint ist wohl Libyen) und Tunesien genannt, daneben auch noch „Maghrib“, „Congo“ (gemeint ist wohl Zaire) und die Goldküste, die beiden letzten selbstverständlich ohne Eintragung. Damit ist Nordafrika abgetan, würde man meinen. Trugschluß, denn unter Arabien steht noch „Arab-Egyptian“. Auch Griechenland wird erwähnt, übrigens unter Auslassung von griechisch Mazedonien. Darunter folgt noch als selbständige Eintragung „Greek Islands“. Soweit so gut, aber dann wundert der verwirrte Leser sich doch, wenn er unter „Aegean Sea Area“ noch eine Reihe griechischer Inseln aufgeführt bekommt. Unter Rußland findet man die Tschermissen, die Tschuwaschen, die Mordwinen, die Ukraine und Weißrußland. Der Leser mit etwas Volksschulbildung wird zum Schluß kommen, daß unter „Russia“ die Sowjetunion gemeint ist. Falsch, denn Armenien, Estland, „Georgian Area“, Lettland und Litauen sind extra aufgeführt. Und so könnten man fortfahren.

Es folgt ein Kapitel über den schottischen Dudelsack und dessen Stimmung. Eine weitere „Chart“ bringt eine Auswahl

der chronologischen Daten über Sackpfeifen. Aufgrund von Carl Engels 1876 (!) erschienenem Katalog der Musikinstrumente des heutigen Victoria and Albert Museums wird behauptet, um 500 v. Chr. sei die Sackpfeife in Indien und bei den Juden bekannt gewesen. Unter Bezug auf das vor nahezu vierzig Jahren erschienene *Textbook* des etwas mit Vorsicht zu genießenden Canon Galpin – der übrigens keine konkrete Jahreszahl nennt – wird das Vorkommen der Sackpfeife in Indien sogar um 1500 v. Chr. angesetzt. Aber gut, man ist sich darüber einig, daß die römische Antike die Sackpfeife gekannt hat und daß die – übrigens von Podnos nicht zitierte – Stelle bei Dion. Chrysostomus (Orat. LXXI 9) sich wohl auf Nero bezieht, weshalb der Autor zum Schluß kommt: „Perhaps Nero played the bagpipe while Rome burned, not the violin as is commonly accepted“ (S. 14).

Die dann folgenden etymologischen Betrachtungen über Sackpfeifennamen sind jedoch recht brauchbar. Schließlich folgen Betrachtungen über Sackpfeifen in Bulgarien, Jugoslawien, „Italy and Africa“ (kaum etwas über die „zampogna“), Portugal und Spanien, der Tschechoslowakei, Ungarn, Rumänien, Rußland (lies: der Ukraine), Estland und Skandinavien (Fotokopie Rehnberg). Über die Typologie oder über die Verwendungsbereiche jedes Typs kein Wort. Daß z. B. in Jugoslawien Bosnien und Mazedonien gänzlich verschiedene Dudelsacktypen benutzen, darüber wird geschwiegen. Daß in der ČSSR Tschechen und Slowaken total verschiedene Dudelsäcke blasen – die slowakischen Instrumente sind den ungarischen ähnlicher als den tschechischen –, wird nicht erwähnt. Daß in Rumänien mindestens drei Sackpfeifentypen zu unterscheiden sind, darüber wird geschwiegen.

Soweit die Geschichte und Geographie des Dudelsacks. Laut Titel aber werden auch Sackpfeifenstimmungen besprochen. Der Ausgangspunkt ist, daß Dudelsäcke unveränderliche Stimmungen haben, da der Druck auf den Sack nicht regulierbar sei (S. 9 und 35). Nun weiß ein jeder, der sich auch nur oberflächlich mit der Materie beschäftigt hat, daß bei den Tschechen und Polen, in der Auvergne und bei der „Irish union-pipe“ durch stärkeren Druck des Arms auf den Sack überblasen wird. Weiterhin ist schon längst bekannt, daß in Bulgarien und bei den

keltischen Sackpfeifen Gabelgriffe zur Erzielung chromatischer Töne verwendet werden, und wie die Höhe eines chromatischen Tons durch verschiedene Gabelgriffe abgeändert werden kann, weiß jeder Spieler historischer Holzblasinstrumente. Gerade beim bulgarischen Dudelsacktyp werden auch bei konstantem Druck auf den Sack mit Hilfe des „Flohlochs“ sowohl Überblastöne als auch zahlreiche Verzierungstöne erzielt, wobei Alternativmöglichkeiten eines und desselben Tons bestehen. Auf solche Alternativen weist Podnos selbst hin (S. 56, 59 und 64).

Obwohl der Ausgangspunkt somit völlig verfehlt ist, ist die Tatsache richtig, daß öfters bei der schottischen „*Lowland pipe*“, bei der ukrainischen „*duda*“, bei der ungarischen und der bulgarisch-mazedonischen Sackpfeife und im östlichen Teil der portugiesischen Provinz Trás-os-Montes Stimmungen vorkommen, die etwa von der reinen Stimmung (Podnos schreibt irrtümlicherweise „*equal temperament*“!) differieren. Dabei werden großzügig Querverbindungen mit der altkeltischen Musik, dem gregorianischen Choral, der jüdischen Musik, sogar mit Thailand und Schwarz-Afrika gelegt. Nun sind Einflüsse von Seiten der türkischen Musik etwa in Bulgarien und der arabischen in Portugal denkbar, und eine Erforschung solcher Querverbindungen steht noch aus. Auf der anderen Seite sollte man nicht vergessen, daß der älteste Beleg von Sackpfeifen aus der römischen Antike stammt, ihrerseits stark durch die griechische Kultur beeinflusst, die Intervalle von 120, 150 und 180 Cents (15/14, 12/11, 10/9), wie sie bei verschiedenartigen Sackpfeifen vorkommen, durchaus kannte. Alles, was nicht in das System unserer Kunstmusik paßt, ohne Beweise gleich direkt auf den Orient zurückzuführen, scheint doch nicht gerade wissenschaftlich.

Der Autor zieht am laufenden Band vorilige Schlüsse. Es fehlen ihm Kenntnisse des überaus komplexen Themas, ordnender Geist und, was am schlimmsten ist, einfache Schulgeographie. Eine Monographie wie die vorliegende musikwissenschaftlich zu nennen, erscheint verwegen.

(Juli 1974) John Henry van der Meer

CELIA BIZONY: The Family of Bach. A brief History. Horsham, Sussex: The Artemis Press Ltd. 1975. 47 S.

Der Gedanke, auf 47 Seiten ein Bild der Musikerfamilie Bach von Johann Sebastians Vorfahren bis zu seinen Söhnen zu entwerfen, ist zwar verlockend, erweist sich aber als nicht sinnvoll, wenn man, wie die Verfasserin, auch noch etwas über die Werke der einzelnen Familienglieder bieten will. Dazu kommt, daß Celia Bizony mit der neuesten Bachforschung nicht vertraut ist. Warum sie sich bei der genealogischen Übersicht ausgerechnet an den alten Hilgenfeldt angeschlossen hat, ist nicht recht zu begreifen. Ob sie je Karl Geiringers Werk in der Hand gehabt hat, möchte man bezweifeln; Literatur wird nicht genannt. Für den Wissenschaftler ist die Schrift bedeutungslos.

(Juli 1975) Walter Blankenburg

EDITH PETERS: Georg Anton Kreusser. Ein Mainzer Instrumentalkomponist der Klassik. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1975. 281 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. 5.)

Theodor W. Adorno hat Arbeiten wie die vorliegende früher einmal boshaft als „*Weideland zum Dissertieren*“ bezeichnet, wobei er noch indirekt den Doktoranden unterstellte, sie seien Schafe. Die Fachwissenschaft nahm und nimmt gottlob diese Spezial- und Komponistenstudien ernst, umso mehr, wenn sie, wie diese, mit Verstand, Sachkunde und Fleiß angefertigt wurden. Sie sind wichtige Bausteine zur Erkenntnis größerer Zusammenhänge, einfach notwendige Kärnerarbeit zur Erhellung vor allem jener Zeitabschnitte, die von den Großen der Musikgeschichte beschattet sind. Was wußte man schließlich schon von Georg Anton Kreusser (1746–1810), den eifrig komponierenden Konzertmeister am Kurmainzer Hof? Ein Vergleich mit A. Gotttrons MGG-Artikel *Kreusser* (1958) und K. Schweickarts grundlegender Studie über die Musikpflege am Hof der Kurfürsten von Mainz im 17. und 18. Jahrhundert (1937) macht deutlich, welchen Wissenszuwachs wir dieser Arbeit zu verdanken haben.

Der bio-bibliographische Teil ist etwa doppelt so lang wie der analytische, Proportionen, die angesichts eines sehr umfangrei-

chen und weitgehend erhalten gebliebenen Werkbestandes gerechtfertigt erscheinen. Das mit Incipits ausgestattete Verzeichnis der Kompositionen registriert nicht weniger als 125 Werke, u. a. 54 Sinfonien, 6 Quintette, 27 Quartette, 18 Trios, das Oratorium *Der Tod Jesu* sowie 8 Messen. Darüber hinaus sind zahlreiche Instrumentalstücke und 4 Oratorien namentlich bekannt, aber verschollen. Die Liste der Fundorte, ein chronologisches Werkverzeichnis sowie zahlreiche Angaben, u. a. über die Erst- und Nachdrucke, im Hauptverzeichnis verraten ein gründliches Quellenstudium, dessen Ergebnisse in übersichtlicher und leicht benutzbarer Form festgehalten sind. Das gleiche gilt auch für die Biographie. Sie korrigiert nicht nur einige wichtige Daten, sondern wertet auch zahlreiche neu aufgefundene, im Anhang diplomatisch getreu wiedergegebene Urkunden aus, so daß Kreussers Lebensweg, seine Tätigkeit in Amsterdam, seine Studienreisen nach Italien und Frankreich, schließlich seine endgültige Bestallung als Konzertmeister am Mainzer Hof, der 1798 nach Aschaffenburg übersiedelte, in knappen Strichen nachgezeichnet wird. Die systematische Auswertung zahlreicher Mitteilungen in zeitgenössischen Zeitungen und Zeitschriften bringen zusätzlich weitere Erkenntnisse.

Kreussers Schaffen ist mehr in der Vorklassik als in der Klassik verankert, wenn ihn auch seine Lebensdaten als unmittelbaren Zeitgenossen von Joseph Haydn ausweisen. Sein instrumentales Hauptwerk lag bereits 1781, also vor der eigentlichen „klassischen“ Wende, weitgehend im Druck vor, und in den letzten 23 Lebensjahren, in denen seine Produktivität sehr gering war, entstanden hauptsächlich Messen und Oratorien. Überdies war der Mainzer Hof musikalisch viel stärker nach Italien und Frankreich als nach Wien orientiert, so daß Kreusser kaum von den Wiener Großmeistern Anregungen empfangen konnte. Keinem bestimmten Idol verhaftet, aber die verschiedensten Details von Vorgängern und Zeitgenossen aufgreifend, strebte er nach „*formaler Ebenmäßigkeit und unproblematischer Musizierfreudigkeit*“ und ist nach dem Urteil von Peters wie Franz Xaver Sterkel ein typischer, aber ziemlich eigenständiger Vertreter der „Mainzer Schule“.

Diese Feststellungen belegt die Verfasserin in der Werkbetrachtung ihrer Arbeit auf

rund 80 Seiten, nicht in Gestalt von langen, im Grunde nichtssagenden Beschreibungen, sondern in zusammenfassend referierender Weise, wobei die Analysen als selbstverständliche Vorarbeit im Hintergrund stehen und die neueste Literatur gleichzeitig verwertet wird. Da fast alle Instrumentalwerke mit der Sonatenhauptsatzform – oder dem, was man vor 1780 darunter verstand – und dem Sonatenzyklus arbeiten und auch die meisten Kompositionen recht genau datierbar sind, gelingt es ihr, die formale Entwicklung bei Kreusser, z. T. auch mit statistischen Erhebungen, anschaulich darzustellen. In weiteren Kapiteln folgen Untersuchungen zur Satztechnik, Instrumentation, Themengestaltung und zur Kammer- und Vokalmusik. Während die Harmonik als gliedernder Faktor gebührend Berücksichtigung findet, vermißt man eine genauere Betrachtung der Melodik und Rhythmik. Bedenkt man, daß im vorklassischen wie im klassischen Kunstwerk die Koordination aller Elemente für die Qualität einer Komposition ausschlaggebend ist, dann ist die Zurückhaltung der Verfasserin bei der Analyse dieser Phänomene zu bedauern. Wie bei vielen vergleichbaren Doktorarbeiten der letzten 20 Jahre bleibt deshalb auch ihre Werkbetrachtung etwas „kopflastig“ und zielt weniger auf eine Ganzheits- als auf eine Formanalyse.

Trotz dieser Einschränkungen bringt die Lektüre der Arbeit reichen Gewinn. Dank der flüssigen Formulierung liest sie sich überdies gut. Anzuerkennen ist der enorme Fleiß: Sammlung, Aufbereitung und Spartierung des umfangreichen Materials erforderten mindestens zwei Jahre Vorarbeit, ehe die Verfasserin überhaupt an die Detailbefragung der Kompositionen denken konnte. Die Mühe hat sich wissenschaftlich gelohnt, denn mit der ausführlichen Behandlung dieses Komponisten beginnt die „Mainzer Schule“ im späten 18. Jahrhundert doch etwas festere Konturen anzunehmen.

(April 1977) Lothar Hoffmann-Erbrecht

DEREK WATSON: Bruckner. London: J. M. Dent & Sons Ltd. 1975. 174 S. (The Master Musicians Series, ohne Bandzählung.)

Jack Westrup, dem Emeritus der Musikabteilung von Oxford-University, fällt das Verdienst zu, kleine handliche und relativ

übersichtliche Musikermonographien initiiert zu haben, die ähnlich wie die roromonographien-Reihe nach einem bestimmten System aufgebaut sind. Konkret: dem Vorwort, einigen Kapiteln und Appendices, die ein Kalendarium, einen Werkkatalog, Personalien und eine Bibliographie enthalten, schließlich ein Index.

Das Standardwerk der Bruckner-Biographie ist noch nicht geschrieben. Im Gegensatz zu anderen großen Komponisten hat eine Freund- und Feindtradition bis heute erfolgreich bestimmte Wesenszüge Bruckners als Geheimnis bewahrt und der Forschung versperrt. Derek Watsons Buch bleibt davon nicht verschont. Die nahezu allen Brucknerforschern immanent anhaftende Wertungs- und Gewöhnlichkeitsliebe, gewöhnlich in schmückenden Attributen beheimatet, ist auch hier kaum zurückgestutzt. Im Englischen kennzeichnen Zusammensetzungen mit „un-“ seinen Charakter: „*uncomplicated, unpretentious, unsophisticated*“. Der Autor wiederholt zwar nicht das Klischee von der servilen Attitüde Bruckners, kann aber andererseits keine Ansätze für glaubwürdige Erklärungen in Bruckners Verhalten liefern. Die Teilung der Symphonien in „*frühe mit Molltonarten und späte in Durtonarten*“ ist ungewöhnlich und wird auch in der Detailanalyse kaum argumentativ gestützt. Ob die eingeworfenen Bruckner-Zitate Inhalte verdeutlichen können, ist nicht erst seit Watson fraglich. Auch die Revisionsprobleme werden in der unglücklichen Polarisierung zwischen hie „*musikalischer*“ und hie „*wissenschaftlicher*“ Bruckner kaum gelöst werden können. Es nützt weder dem Forscher noch dem Ausführungspraktiker, daß Haas mehr „*Brucknerianer im Geist*“ sei und Nowak mehr „*wissenschaftlich*“ arbeite. Die wenigen Worte über die Hauptunterschiede zwischen beiden Editionen verlieren sich denn auch in Wertungen relativ künstlich errichteter Gegensätze.

Watsons Bruckner-Monographie mag für die Rezeption des Komponisten auf dem englischen Markt ihre positiven Aspekte zeitigen. Der Bruckner-Forschung hat sie weder neue Detailspekte noch kühne Perspektiven geliefert. Für beides wäre eigentlich die Zeit reif.

(Mai 1977)

Manfred Wagner

Engelbert Humperdinck als Kompositionsschüler Josef Rheinbergers. Hrsg. von Hans-Josef IRMEN. Köln: Arno Volk-Verlag 1974. XIII, 154 (1. Teil) und V, 151 S. (2. Teil) (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 104.)

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts spielte die Kontrapunktlehre in den gedruckten musiktheoretischen Lehrbüchern eine untergeordnete Rolle. Die seit Rameau entstandene und sich fortentwickelnde Harmonielehre hatte die Kontrapunktlehre verdrängt, die nur in der höheren Kompositionslehre einen je nach Lehrmethode unterschiedlichen Umfang einnahm. Der streng kontrapunktische Satz wurde als eine Art des figurierten harmonischen Satzes und als Vorstufe zur Fugenlehre geübt. Die in den Lehrmethoden nachweisbare Abstinenz vom strengen Satz wurde durch diejenigen Musiker umgangen, die eine fundierte Ausbildung anstrebten. Diese übten den strengen Satz nach wie vor nach dem *Gradus ad Parnassum* oder aber nach Albrechtsbergers *Gründlicher Unterweisung* (1790) bzw. dem *Cours de Contrepoint et de Fugue* Cherubinis (ab 1835 in zweisprachiger Ausgabe durch F. Stoeppel), die beide nach italienischer Tradition auf die Kirchentonalarten verzichteten. Erst in dem für die Entwicklung der Satzlehre entscheidend wichtigen Lehrbuch *Der Contrapunct* von H. Bellermann (1861) wurden die Kirchentöne wieder in ihre alten Rechte eingesetzt.

Mit der vorliegenden Publikation wendet sich die Forschung nun der bislang wenig berücksichtigten handschriftlich überlieferten Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts zu. Zwei Lehrgänge, nämlich der bedeutende von Josef Rheinberger und der unvollständig erhaltene des als Lehrer weniger erfolgreichen Peter Cornelius sind aus der Münchner Königlichen Musikschule erhalten. Die von Hans-Josef Irmen vorgelegte Dokumentation ist das erste Teilstück einer umfangreich geplanten Arbeit über die *Münchner Musiktheorieschule* Rheinbergers, unter dessen Leitung zwischen 1867 und 1901 auf der Königlichen Musikschule „*mehr als 600 Schüler*“ aus vielen Ländern das Kompositionshandwerk erlernten. Da Rheinberger kein Lehrbuch publiziert hat (nur sein Schüler C. Kistler verfaßte in Anlehnung an Rheinberger die Lehrbücher *Der einfache Kontrapunkt und die einfache*

Fuge, 1904, und *Der einfache und der mehrfache Kontrapunkt*, 1908), kann lediglich die Veröffentlichung seiner Inspektionsbücher sowie der im Falle seines Schülers Humperdinck erhaltenen Schülerarbeiten aus den Jahren 1877 bis 1879 Aufschluß über die Methoden und Lernziele Rheinbergers geben.

Von den drei Klassen, in die das dreijährige musiktheoretische Studium bei Rheinberger gegliedert war, werden in der vorliegenden Veröffentlichung die zweite (Kontrapunkt, Fuge und Kanon) und die dritte Klasse (Instrumentation, Variation und Vieltimmiger Satz – die Formenlehre fehlt) durch die Wiedergabe des „*Contrapunct-Tagebuchs*“ des Lehrers und die entsprechenden Schülerarbeiten Humperdincks dokumentiert. Da Humperdinck die erste Klasse wegen seiner im Unterricht bei F. Hiller und Lachner erworbenen Kenntnisse nicht absolvieren mußte, fehlen Kompositionsversuche aus diesem Studienabschnitt. Erst die Publikation aller Inspektionsbücher Rheinbergers, die durch das Josef Rheinberger Archiv in nächster Zukunft geplant ist, ermöglicht den Einblick in die Grundlage des Studiums, die erste Klasse (Harmonielehre und einfacher Kontrapunkt) und die Einschätzung der geringstimmigen Arten des Kontrapunkts.

Die Begründung für den Abdruck der Kompositionsstudien des letzten Studienabschnitts (3. Klasse) im 1. Teil und der davor liegenden Arbeiten (2. Klasse) im 2. Teil ist wohl nur darin zu suchen, daß ein annähernd gleicher Umfang der beiden Bände angestrebt wurde. Aus den Quellen läßt sich in Bezug auf Rheinbergers Lehrgang feststellen, daß die Kontrapunktübungen zwar nicht völlig auf die Kirchentonarten verzichten, die Orientierung aber ganz am freien Satz und der Harmonielehre erfolgt, also der Einfluß Bellermanns und des Historismus kaum nachweisbar ist. Ob eine Orientierung an anderen Lehrbüchern vorliegt, können erst genauere Analysen ergeben. Neben Kompositionsbeispielen von Bach, Mozart, Beethoven und Rheinberger wird nur noch ein Satz von Graun als Modell angeführt. Palestrina oder andere Vertreter der klassischen Vokalpolyphonie fehlen ganz.

Erstaunlich erscheint an den Kompositionsstudien Humperdincks, daß sie nur ganz wenige Verbesserungen und Streichungen des Schülers, vermutlich aber keine Kor-

rekturen des Lehrers enthalten. Vorwort und Einleitung schweigen sich über die Frage der Identifizierung der wenigen Korrekturen, etwa im Teil 2, Seite 32, aus. Aufschlüsse über Rheinbergers Einwirkungen auf den Schüler aufgrund von Einzelkorrekturen können die Arbeiten Humperdincks somit nicht geben.

Das Vorwort (im besprochenen Band gleich zweimal abgedruckt) und die Einleitung des Herausgebers stecken den biographischen Rahmen sowohl in Bezug auf den Lehrer als auch den Schüler ab und geben wertvolle Hinweise auf den Werdegang Humperdincks und die sich wandelnde Stellung zu seinem Lehrer im Zuge der Anhängerschaft zu Richard Wagner.

Die verkleinerte Faksimile-Wiedergabe der Kompositionsstudien von Humperdinck ist abgesehen von wenigen Ausnahmen (Teil 2, S. 100 f.) gut lesbar.

(Januar 1978) Herbert Schneider

DAVID BROWN: Mikhail Glinka. A Biographical and Critical Study. London u. a.: Oxford University Press 1974. 340 S. (mit Werkverzeichnis und Register.)

Wenn es irgendeine Nachwirkung der „Genieepoche“ gibt, dann ist wohl die Gattung „Künstlerbiographie“ ein Relikt davon: in der Umkehrung der Wichtigkeiten, in der selbstverständlichen Hinnahme des Kunstwerkes und der Verlagerung der Aufmerksamkeit auf den Autor (so als wäre sein Werk nichts als die Konsequenz aus seinen Lebensumständen). Ist es eigentlich zwangsläufig, daß das kunstgeschichtlich Wissenswerte unter einem Schuttkegel belangloser Biographica ertrinkt, wäre es nicht Aufgabe des Biographen, hier zu sondern, welche Seiten des Werkes von Lebensumständen bestimmt oder welche Lebensumstände von künstlerischen Zielsetzungen bestimmt waren? Sicher schlosse solches Sondern womöglich nicht verantwortbare Wertungen ein, doch jedenfalls ebenso abergläubisch bleibt der Zugang zum Oeuvre eines entscheidenden Künstlers durch einen Reisberg von Liebesgeschichten und Berufsintrigen.

David Brown wehrt sich gegen diese Schwerkraft des Üblichen; im letzten Kapitel (S. 278) stellt er die Frage, ob bestimmte Episoden aus Glinkas Autobiographie –

Alkoholorgien mit einem Husarenregiment bei Warschau, Empfänge bei der Zarin oder Affären mit den verschiedensten Damen in Warschau, Paris, Bordeaux und Granada – überhaupt mitteilenswert seien. Doch manchmal hat man das Gefühl, er hätte sich noch konsequenter wehren sollen. Statt der romanartigen Schilderung aller Lebensdetails, die den Entstehungsprozeß der Werke Glinkas immerhin in lückenloser Chronologie vorstellbar macht und oftmals noch in Einzelheiten auf ihre Genesis eingeht, wünschte man sich doch manchmal mehr „Kompositionsgeschichte“, Standortbestimmung der Werkstücke. Was an Komponisten vor und neben Glinka existierte und wie Glinka zu ihnen stand, bekommt man nur beiläufig zu erfahren: weder ist der Autor darauf besonders neugierig noch setzt er Interesse dafür beim Leser voraus. So wird Glinkas kompositionsgeschichtliche Leistung allenfalls angedeutet (Analysen geschehen punktuell, ohne Vergleichsbasis), doch nicht systematisch untersucht.

Unter dieser Voraussetzung könnten dann auch wieder Lebensumstände näher interessieren als sie hier abgehandelt sind, z. B. das Kapitel *Glinka und Spanien*. Der Komponist, der als Schöpfer der russischen Nationalmusik gilt, hat sich wohl als einer der ersten um diese nichtmitteleuropäische Musikkultur am anderen Rande Europas bemüht und sie lange vor Debussy und Ravel „entdeckt“. Kultur und Nationalcharakter Spaniens sagten ihm vollauf zu („*Spanier sind nicht so umständlich wie Franzosen*“), er verlängerte seinen dortigen Aufenthalt und sammelte unermüdlich Volksmelodien; die spanischen Tänze zog er der Musik Verdis vor. Was – von Glinka erspürt – russische und spanische Musik verbindet, wäre sicher näherer Untersuchungen wert.

In der Erhellung jener russischen Verhältnisse, die Glinkas Voraussetzung bildeten, leistet Brown's Biographie Bedeutendes und oftmals Überraschendes: vieles erscheint, an gegenwärtigen Verhältnissen gemessen, seltsam nahe und vertraut. Folklorefestivals, erfahren wir, sind keine Erfindung des Touristik-Zeitalters: ein solches Tanzfestival hat Glinka 1823 in Bairan im Kaukasus besucht und dort entscheidende Eindrücke empfangen (S. 30). Oder: Mit einem befreundeten Sänger Ivanov ist Glinka durch Italien unterwegs; dieser hat dort große Er-

folge und entschließt sich, nicht nach Rußland zurückzukehren (S. 61). Glinka bekommt, wieder in Rußland, mächtigen Ärger, weil er ihn nicht davon abgehalten hat, und auf Befehl des Zaren darf der Name des Sängers in der russischen Presse nicht mehr erwähnt werden. Glinka selbst bekam zweimal keinen Paß zur Ausreise; dies führte einmal dazu, daß er statt einer jungen Berlinerin eine junge Petersburgerin heiratete, das andere Mal (nach seinem verlängerten Spanien-Trip), daß er bockig nicht nach Rußland zurückkehrte, sondern in Warschau wohnen blieb, wo ihm das Klima mehr zusagte.

So befremdet es kaum noch, wenn wir auf S. 74 erfahren, daß Glinka 1832 auf der Rückfahrt von Berlin seinen Weg über „*Kalinigrad (Königsberg)*“ nahm, oder daß Franz Liszt, ein wichtiger Förderer und Anreger Glinkas, in den Überlegungen David Brown's selbstverständlich und fraglos als „*Hungarian*“ rangiert (S. 178).

(März 1975)

Detlef Gojowy

CESARE BENDINELLI: Tutta l'arte della Trombetta. 1614. Faksimile-Nachdruck. Hrsg. von Edward H. TARR. Kassel usw.: Bärenreiter 1975. (I), (116), (V) S. (Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles. V.)

Am 4. Februar 1614 schenkte der Oberhoftrompeter des Herzogs von Bayern, Cesare Bendinelli, der Accademia Filarmonica seiner Heimatstadt Verona eine von Anton Schnitzer gefertigte Trompete und eine von ihm selbst abgefaßte Trompetenschule mit dem Titel *Volume di tutta l'arte della Trombetta*. Bendinellis Werk wurde in das Archiv der Accademia Filarmonica aufgenommen und wurde nicht gedruckt. Abschriften sind nicht nachgewiesen. Die Schule blieb der musikwissenschaftlichen Forschung unbekannt, bis Lorenzo Bianconi den Trompeter Edward H. Tarr auf das handschriftliche Exemplar der Accademia Filarmonica aufmerksam machte, das der vorliegenden Faksimile-Ausgabe zugrunde liegt.

Bandinelli stammte aus Verona, soll von 1562 bis 1565 als Posaunist am Schweriner Hof gewirkt haben, war später zeitweilig am Kaiserhof tätig und leitete von 1580 bis

1617 das Trompeterkorps am herzoglichen Hof in München. Seine Amtszeit überschneidet sich also – diesen Hinweis vermißt man in dem Nachwort Tarrs – mit den letzten 15 Dienstjahren Orlando di Lassos am gleichen Hofe.

Das Lehrwerk Bendinellis zeigt hinsichtlich des Inhaltes und des Aufbaues auffällige Parallelen zu den beiden durch die Teil-Ausgabe Georg Schönemanns (EdM VII) bekannten Repertoiresammlungen der dänischen Hoftrompeter Magnus Thomsen (datiert 1598) und Hendrich Lübeck (entstanden ca. 1596–1609). Derartige Sammlungen legten sich Hoftrompeter jener Zeit teils während ihrer Ausbildung, teils während ihrer späteren Dienstzeit an, um für den täglichen Dienst bei Hofe ein möglichst umfangreiches Repertoire zur Verfügung zu haben. Die bisher bekannten Trompeterbücher enthalten neben wahrscheinlich einstimmig ausgeführten Signalen, Toccaten und Sarsinetten vor allem Improvisationsvorlagen, das heißt die Prinzipal- bzw. Quinta-Stimme, mehrstimmig extemporierte Sonaten und Aufzüge. Ohne Zweifel ist auch Bendinellis *Volume di tutta l'arte della Trombetta*, wie Tarr in seinem Nachwort andeutet, aus einer solchen Repertoiresammlung hervorgegangen. Den Hauptbestandteil seiner Trompetenschule bilden (10) Militärsignale, (27) Toccaten und (332) Sonaten. Einige der Sonaten sind datiert. Sie sind mit den Jahreszahlen 1587 (fol. 37^v), 1584 (fol. 53) und 1588 (fol. 53^v) versehen. Da diese datierten Sonaten sich am Schluß der Sammlung befinden, kann davon ausgegangen werden, daß die Mehrzahl der Stücke spätestens im vorletzten Dezzennium des 16. Jahrhunderts entstanden ist.

Die aus Signalen, Toccaten und Sonaten bestehende Repertoiresammlung erweiterte Bendinelli um eine Übersicht über den Tonumfang der Trompete (fol. 1) und des Clarinregisters (fol. 54^v) sowie um eine Reihe reiner Übungsstücke (fol. 1–3 und 7^v–8) und einige Beispiele für die Improvisation einer Clarinstimme zu einer vorgegebenen Prinzipalstimme (fol. 54^v–57^v). Schließlich versah er die Reinschrift seiner Trompetenschule mit einer Vorrede über die Blastechnik und sehr aufschlußreichen Anmerkungen zur Ausführung der verschiedenen Stücke, im besonderen zur Improvisation der Sonaten.

Im Anhang zu der vorliegenden Faksimile-Ausgabe gibt Tarr eine Übersicht über den Inhalt der Trompetenschule, eine Übersetzung des vollständigen Titels und der Vorrede aus dem Italienischen ins Deutsche und in einem Nachwort Hinweise zur Vita Bendinellis und Erläuterungen zum Inhalt des Lehrwerkes. Während die Ausführungen über den Verfasser der Schule der Ergänzung bedürfen – die auf Bendinelli Bezug nehmenden Publikationen von A. Bertolotti, W. Boetticher, M. Ruhnke, E. F. Schmid, W. Senn, K. Trautmann u. a., wurden nicht berücksichtigt –, sind Tarrs Erläuterungen zum Inhalt des Werkes sehr ausführlich und informativ; vor allem die Abschnitte über die Improvisationspraxis vermitteln eine Reihe neuer wichtiger Erkenntnisse.

Mit der Faksimile-Ausgabe dieser Trompetenschule hat Tarr ein bedeutsames Denkmal zur Geschichte der Blastechnik und der Improvisationspraxis der Trompeter zugänglich gemacht. Bendinellis *Volume di tutta l'arte della Trombetta* vermittelt darüber hinaus einen aufschlußreichen Einblick in das Repertoire des Münchner Hoftrompeterkorps zur Zeit Orlando di Lassos. Das Nachwort des Herausgebers gibt in wünschenswerter Ausführlichkeit eine Übersicht über den Inhalt des Werkes und stellt bereits einen wesentlichen Beitrag zur Erschließung dieser Quelle zur Geschichte der Trompete dar.

(Oktober 1976)

Detlef Altenburg

JOHANNES DE QUADRIS: Opera. Hrsg. von Giulio CATTIN. Bologna: A.M.I.S. 1972. XI, 85 S. (Antiquae Musicae Italicae Monumenta Veneta. 2.)

Über das Leben des „presbyter Johannes de Quadrus“ wissen wir so gut wie nichts. Wahrscheinlich hat er im Veneto gewirkt; das legt die Eintragung des Kompositionsdatums („1436 mensis maij Venecijs“) beim Autorennamen des Magnificats in der Hs. Oxford, Bodleiana, Can. Misc. 213, f. 13 nahe. Dieses Magnificat ist, wie Hans Schoop darlegte (*Entstehung und Verwendung der Hs. Oxford* . . ., Bern 1971, S. 12), die letzte in diese norditalienische Quelle eingetragene Komposition. Auf Oberitalien verweist auch die von P. Giulio Cattin entdeckte Hs. Vicenza, Archivio Capitolare, U. VIII 11, wel-

che die zweistimmigen Lamentationen und Prozessionsgesänge der Karwoche, und vor 1440 notiert, enthält. Petrucci druckte sie 1506 in Venedig unter Johannes' Namen. Schließlich enthalten 4 ebenfalls italienische Handschriften aus der Zeit um 1460 bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts einen Hymnus *Iste confessor*, der in einer Johannes zugeschrieben wird. Diese Werke legt Pater Giulio in seiner Ausgabe vor. Das Magnificat, bei Kirsch Nr. 988, veröffentlichte van den Borren auf S. 137–145 seiner *Polyphonia Sacra* (1932, rev. 1963), große Teile der Karwochengesänge G. Massenkeil in seinem Band *Mehrstimmige Lamentationen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts* (1965; *Musikalische Denkmäler*, VI), S. 24–32. Eine Komposition, die durch F. Gaffurius im *Tractatus practicabillium proportionum* von 1482 Johannes zugeschrieben wird, die Motette *Gaudeat ecclesia* (neu in *DTÖ* 76, Wien 1933, S. 72 f.), wird von P. Giulio zwar auf S. V, Anm. 1 als wahrscheinlich echt erwähnt, aber genausowenig publiziert wie die in der Oxforder Hs. mit „P.J.“ gezeichneten Sätze *Douce speranche my conforte* und *Se je n'é mal fors par leesce*, die Gilbert Reany dem Komponisten zusprechen möchte, und die P. Giulio nicht nennt.

Auch sonst ist der Herausgeber von einer zurückhaltenden Bescheidenheit, die ihn zwar ehrt, dem Leser aber zusätzliche Mühe bereitet: Von den zahlreichen Arbeiten, die dieser hervorragende Kenner der italienischen Kirchenmusik des 15. Jahrhunderts über Johannes de Quadris und seine Umwelt vorgelegt hat, erwähnt er nur gerade die monographische Darstellung in *Quadrivium X/2* (1969), S. 5–47 (auch separat: Bologna 1971), nicht aber seine für die Quadris-Quellen wichtigen Studien wie u. a. jene in den beiden Certaldo-Kongreßberichten 2 (1968) und vor allem 3 (1970). Das ist deshalb zu bedauern, weil das hier vorgelegte Schaffen einen in seiner „Uneinheitlichkeit“ höchst aussagekräftigen Querschnitt durch die für liturgische Musik dieser Zeit möglichen Satztypen bietet.

Schon R. Gerber (*AMl* 28, 1956, S. 79, dann separat in *Zur Geschichte des mehrstimmigen Hymnus*, ed. G. Croll, Kassel 1965, S. 100) wies auf die Verwandtschaft von Johannes' Hymnensatz mit jenen des Antonius de Janua hin; beide setzen den Hymnentypus Dufays mit kaum colorier-

tem Oberstimmen-Cantus-firmus fort, wobei bei Johannes Superius/Tenor-Imitation zwei Mal den sonst homophonen Satz lockert. Die verwendete Melodie steht bei Stäblein als Nr. 160 (auch im *Antiphonale monasticum*, S. 655). In jedem Falle aber sollten Tenor und Contratenor bei der Edition vom Herausgeber austextiert werden, was hier übrigens keine Probleme bietet (auch sonst tendiert P. Giulio dazu, die Texte diplomatisch wiederzugeben).

Das vierstimmige Magnificat III. toni dagegen steht auf der technischen Höhe der Zeit: Contratenor und Tenor sind stellenweise annähernd von der Beweglichkeit der beiden Oberstimmen, Fülle wird durch Mensurwechsel, Imitation und Bicinenintroduktionen erreicht (man beachte etwa die Paraphrasierung des Cantus, T. 1–5, im Triplum, T. 6–11). In T. 35 des Contratenors würde ich wie van den Borren (S. 139) das letzte Viertel e^1 zu d^1 emendieren; auch wäre es wünschenswert, wenn die Herausgeber den Praktikern insoweit entgegenkämen, daß die in Alternatimkompositionen notwendigen monodischen Choralergänzungen beigesetzt würden.

Wieder eine andere „Stillage“ zeigen die Jeremias-Prophetien mit den Prozessionsgesängen des Karfreitags: Man kennt solch „periphere“ zweistimmige liturgische Werke gerade auch aus Oberitalien: Verona, Bibl. Cap., Ms. DCXC, Bologna, UB, Ms. 2931 (aus Brescia), Bruxelles, Bibl. du Cons., Ms. 16587 und Urbana, Univ. of Illinois, Ms. 783.2.L.712 sind die bekanntesten Beispiele. Diese langen Texte werden nach einem „Baukastenprinzip“ komponiert, das ebenso rationell wie – angesichts der Ausdehnung – musikalisch langweilig ist: Modelle für die Anfangs-, Mittel- und Schlußteile werden den jeweiligen Texten angepaßt. Als „musikalisch langweilig“ erscheinen sie natürlich nur vom Magnificat her gesehen, das dazu tendierte, den funktionalen liturgischen Rahmen auch autonom-musikalisch zu füllen. Es ist kaum zufällig, daß gerade Gesänge der Karwoche noch anfangs des 16. Jahrhunderts in diesem „peripheren“, im eigentlichen Sinne des Wortes anonymen Stil gedruckt verbreitet wurden: Das musikalisch „Kunstvolle“ war nicht nur in seiner Verbreitbarkeit eingeschränkt, es trug in sich auch Momente, die der Bußzeit widersprachen (sie als „weltlich“ zu bezeichnen, wür-

de voraussetzen, daß man im 15. Jahrhundert „weltlich“ und „geistlich“ als einander ausschließende Gegensätze verstanden hätte).

Mit diesen drei „Stilschichten“ innerhalb des Schaffens e i n e s einzigen Komponisten, wird einmal mehr der Gegensatz „Peripherie“/„Zentrum“, verstanden als sich wechselseitig ausschließende Momente, als eine geschichtsphilosophische Annahme ausgewiesen, die keine reale Begründung findet. Gerade P. Giulios Band bietet sich als Studienobjekt für jene Fragestellungen an, die am Symposium „Peripherie“ und „Zentrum“ am Berliner Kongreß 1974 anhand mittelalterlicher Musik erarbeitet und erörtert worden sind.

(November 1977)

Jürg Stenzl

JOHANNES SCHULTZ: Musikalischer Lustgarte. Hrsg. von Hermann ZENK.

ANDREAS CRAPPIUS: Ausgewählte Werke. Hrsg. von Th. W. WERNER. Wolfenbüttel und Zürich: Möseler Verlag 1974. XVI, 104 S.; XI, 113 S.

Bei beiden Ausgaben handelt es sich um einen unveränderten Nachdruck der 1937 bzw. 1942 publizierten Landschaftsdenkmale der Musik in Niedersachsen, Band 1 und 2. Auf ihren Inhalt sei deshalb nur kurz aufmerksam gemacht. Der *Lustgarte* des Fürstlich Braunschweigisch-Lüneburgischen Organisten Schultz (1582–1653) von 1622 knüpft zwar an die Tradition der italienischen *giardini* und *fiore musicali* an, ist aber weitaus bunter in der Zusammenstellung. Sein aus 59 Sätzen bestehender Inhalt reicht von Kleinstbesetzungen für zwei Stimmen bis zur Achtstimmigkeit und umfaßt Kanons, Lieder, Motetten, Madrigale, einige lateinische Stücke und Tänze. Vielseitig praktisch verwendbar war er seinerzeit für Hof, Kirche und Haus in gleicher Weise geeignet. Wenn auch einzelne Stücke nicht immer die Qualität des im originalen Vorwort unerwähnt gebliebenen Haßlerschen *Lustgartens*, des unmittelbaren deutschen Vorbildes, erreichen, so handelt es sich doch um gut klingende und stets sauber und geschickt gesetzte Musik, die nicht nur historisches und landeskundliches Interesse beanspruchen darf, sondern für das heutige gesellige Musizieren geradezu prädestiniert erscheint.

Weniger bekannt sind die Kompositionen des hannoverschen Kantors Crappius (1542–1623), eines tüchtigen lutherischen Kleinmeisters, der zusammen mit vielen anderen den Aufschwung der protestantischen Kirchenmusik am Ende des 16. Jahrhunderts einleitete. Die Auswahl aus seinem Schaffen ist in fünf Abteilungen gegliedert, beginnt mit *Neuen geistlichen Liedern und Psalmen* im schlichten dreistimmigen Kantionalsatz und einer fünfstimmigen, nur leicht polyphonierenden Messe und führt über sieben lateinisch und deutsch textierte Motetten zu Gelegenheitswerken, speziell Hochzeitscarmina und Kanons. Die Stücke sind ungleich im künstlerischen Wert. Gutes steht neben weniger Gelungenem (zu dem manche Motetten gehören), doch vermittelt die Auswahl einen trefflichen Einblick in die Pflichten und Aufgaben eines norddeutschen Kantors um 1600. Für die musikalische Praxis bilden die geistlichen Lieder sicher eine willkommene Bereicherung des Repertoires.

(Juni 1975) Lothar Hoffmann-Erbrecht

JOSEPH HAYDN: Messe Nr. 11 „Schöpfungsmesse“ 1801. Hrsg. von Irmgard BECKER-GLAUCH. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1967. X, 204 S., 1 Taf. (Joseph Haydn. Werke. Reihe XXIII. Bd. 4.) und *Kritischer Bericht.* München-Duisburg: G. Henle Verlag 1969. 35 S.

JOSEPH HAYDN: Messe Nr. 12 „Harmoniemesse“ 1802. Hrsg. von Friedrich LIPPMANN. München-Duisburg: G. Henle Verlag 1966. VIII, 222 S., 1 Taf. (Joseph Haydn. Werke. Reihe XXIII. Bd. 5.) und *Kritischer Bericht.* München-Duisburg: G. Henle Verlag 1967. 31 S.

Die beiden letzten Messen Haydns sind hier von Irmgard Becker-Glauch und Friedrich Lippmann in der gewohnten Qualität der Haydn-GA vom Joseph Haydn-Institut in Köln herausgebracht worden. Im Detail gründlich und genau sind die Notentexte beider Messen von den Herausgebern entsprechend den festgelegten Editionsmethoden des Haydn-Instituts erarbeitet worden. Die gerade von diesem Institut angestrebte Raffung des Kritischen Berichts ist weitgehend realisiert; die verschiedenen inhaltlichen Bemerkungen sind übersichtlich in bestimmten Rubriken zusammengestellt. Die

erreichte Teamarbeit wird stellenweise nicht nur durch gleichen Aufbau des Berichts, sondern vereinzelt auch durch ähnlichen Wortlaut spürbar. Vor Beginn des Notenteiles sind die Gestaltungsgrundlagen des jeweiligen Bandes angeführt, wie es seit Jahren in dieser Weise in der Haydn-Gesamtausgabe üblich ist. Die Quellenkritik ist so weit vorangetrieben, daß lediglich die autographen Schichten für den Notentext zugrundegelegt werden und die darüber hinaus gehenden Angaben im Aufführungswegmaterial Haydns, das fast durchweg von Elßler geschrieben ist, gemäß den Richtlinien in runden Klammern übernommen werden, während selbst der Leipziger Originaldruck von Breitkopf & Härtel und selbstverständlich die sekundären zeitgenössischen Kopien dagegen zurücktreten und nur fallweise bei problematischen Textstellen herangezogen werden. Diese Entscheidungen bringen für den Herausgeber und den Benutzer Vorteile.

Die beiden Ausgaben sind gründlich und gewissenhaft entsprechend der gewählten Herausgebermethode erstellt worden. Im folgenden sollen einige Überlegungen zu dieser Arbeitsweise vorgetragen werden, die vielleicht Anlaß zum – nochmaligen – Überdenken geben können. Nach den Richtlinien wird der authentische Notentext vornehmlich nach dem Notenbild, weniger nach dem authentischen Klanggeschehen festgelegt. Dies ist durchaus legitim und gerechtfertigt. Dadurch werden die von Haydn selbst ergänzten und verdeutlichten Uraufführungsstimmen in ihrer Gesamtheit ein wenig zurückgestellt. Wird dagegen der hinter dem Notenbild stehende authentische Klang mehr in den Mittelpunkt gerückt, so würde diese Quelle eine größere Bedeutung erhalten; die spitze Klammer <> für colla parte geführte Instrumente in der Partitur könnte entfallen, da sie durch die Aufführungsstimmen, die durch Haydns Eintragungen und durch seine Gegenwart bei der Uraufführung authentischen Klangcharakter tragen, eindeutig bestätigt sind. Eine solche Beurteilungsweise hätte dann zur Folge, daß auch Ergänzungen nach der originalen Schicht der Uraufführungsstimmen nicht in runden Klammern zu stehen bräuchten, diese vielmehr für Übernahmen aus dem Originaldruck verwendet werden könnten. Die hervorragenden Editionsleistungen der beiden Herausgeber und des Generaleditors

Georg Feder bleiben durch diese Überlegungen freilich unberührt.

An Detailbemerkung sei nur noch erwähnt, daß es bei der „*Harmoniemesse*“, deren Autograph nicht in einer Faksimileausgabe zur Verfügung steht, vielleicht angebracht sein könnte, für einen ausgewählten Messensatz alle undeutlich gewordenen Rasuren Haydns in der autographen Partitur einmal systematisch im Kritischen Bericht zusammenzustellen, um den Umfang von Haydns Eingriffen während der Niederschrift ermessen zu können.

Musikwissenschaftler und Praktiker, vornehmlich die Kirchenmusiker, werden dankbar immer wieder diese beiden Messen der Haydn-Gesamtausgabe benutzen, deren Namen „*Schöpfungsmesse*“ und „*Harmoniemesse*“ erst später zur besseren Kennzeichnung dieser Werke beigegeben wurden; im ersten Falle wegen eines Melodiezitats aus dem Oratorium *Die Schöpfung* im *Gloria* und im zweiten Falle wegen der stark besetzten Bläsergruppe, die auch ‚Harmonie‘ genannt wird.

(Januar 1978)

Hubert Unverricht

Oeuvres de VAUMESNIL, EDINTON, PERRICHON, RAEL, MONTBUYSSON, LA GROTE, SAMAN et LA BARRE. Édition et transcription par André SOURIS, Monique ROLLIN et Jean-Michel VACCARO. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1974. LIX, 152 S. (Corpus des Luthistes Français, ohne Bandzählung.)

Nach dem 1967 erschienenen Band mit Lautenkompositionen von Chancy, Bouvier, Belleville, Dubuisson und Chevalier (s. Mf XXIV, 1971, S. 113 f.) legt das CNRS hiermit den zweiten Sammelband mit Werken französischer Lautenisten vor. Die Komponisten der 53 enthaltenen Stücke haben gemeinsam, daß sie alle in einer der beiden Anthologien von J. B. Besard (RISM 1603.15 und RISM 1617.26) vertreten sind. Diese Tatsache, sowie die kleine Zahl der erhaltenen Stücke hat die Herausgeber zu dieser Zusammenstellung veranlaßt.

Wie in allen Bänden dieser Reihe ist der Edition ein ausführlicher Textteil vorangestellt, der u. a. biographische Angaben zu den Komponisten aufführt: Zwei Träger des

Namens Vaumesnil sind durch die Dokumente des französischen Hofes bekannt, nämlich Guillaume Le Boulanger, Seigneur de Vaumesnil, *valet de chambre* und später auch *joueur de luth* der Könige Franz II., Karl IX. und Heinrich III., sowie sein jüngerer Bruder Jehan, der wie er als ausgezeichneter Lautenist gerühmt wurde. Obwohl die Quellen lediglich *Monsieur de Vaumenij* (Besard, 1603: fol. III^v) bzw. *M[onsieur] de Vaumenij* (Philipp Hainhofers Lautenbuch Teil VI fol. 18^v) angeben, schreiben die Herausgeber beide erhaltenen Stücke dem älteren, Guillaume, zu, da er als Lautenist weit berühmter war als sein Bruder, der eigentlich als *chanteur* am Hofe im Dienst stand.

Die Brüder Charles, Guillaume und Jacques Edinthon waren alle als Lautenisten bekannt, keinem der drei sind allerdings die fünf erhaltenen Stücke eindeutig zuzuschreiben, da Besard (1603, fol. III^v) einen *Ioannes* und Hainhofer (III, fol. 16^v) einen *Jean* Edinthon nennt. Die Herausgeber führen diese Tatsache darauf zurück, daß Besard bei der Germanisierung eines der Namen ein Fehler unterlaufen ist, der dann von Hainhofer, dessen Manuskript in Anlehnung an die Bücher Besards entstand, übernommen wurde.

Eine Verwechslung der Vornamen von Jehan und Julien Perrichon in den Lautendruck des frühen 17. Jahrhunderts gibt wiederum Anlaß zu einiger Verwirrung, denn bei dem Komponisten der Lautenstücke handelt es sich um Julien, während sein Vater Jehan *hautboiste et violoniste* war. Wiederum war es Besard, der 1603 diesen Irrtum als Erster zu Druck brachte, und damit spätere Herausgeber wie Robert Dowland (er nennt in RISM 1610.23 einen *John Perrichon*) und G. L. Fuhrmann (RISM 1615.24 fol. III^v: *Ioh. Perichonius, Parisiensis*) verwirrte.

Cidrac Rael erscheint bereits 1603 bei Besard, doch sind biographische Angaben über ihn erst aus späterer Zeit vorhanden. 1614 ist er zum ersten Mal in den Dokumenten des Hofes erwähnt, nachdem er vorher wahrscheinlich beim Prince de Conti im Dienst war. 1616 ist er *musicien du roi*.

Victor de Montbuysson hielt sich zwischen 1595 und 1627 am Hofe von Landgraf Moritz in Kassel auf, der, selbst passionierter Lautenist, ihm die Möglichkeit gab,

einige der hervorragendsten Musiker seiner Zeit kennen zu lernen. So traf er 1599 mit Besard zusammen, der einige seiner Stücke in seinen Thesaurus Harmonicus übernahm. Weitere Kompositionen finden sich bei Denss (RISM 1594.19), in dem verschollenen Druck Thesaurus Gratiarum, 1622, von J. D. Mylius, der den Herausgebern in Form von Abschriften zur Verfügung stand, sowie in dem wahrscheinlich von Montbuyssons Hand stammenden Manuskript 108.1 der Murhardschen Bibliothek zu Kassel.

Neben Besard war ein Berliner Manuskript (Staatsbibliothek, o. Signatur) Quelle für Lautenstücke eines Sieur de La Grotte. Nach Auskunft Boettichers (*Studien zur solistischen Lautenpraxis des 16. u. 17. Jahrhunderts*, Berlin 1943, S. 384) steht dieses verschollene Manuskript in Abschriften Tapperts unter der Signatur 40.165 in Berlin zur Verfügung (40.165 ist also die Signatur der Abschriften Tapperts, und nicht des Original-Manuskriptes, wie die Herausgeber fälschlich angeben), die Stücke La Grottes scheinen aber auch in diesen fragmentarischen Aufzeichnungen nicht erhalten zu sein. Die bei Besard (1617) überlieferte Courante, stammt möglicherweise vom Organisten Nicolas de La Grotte (s. Lesure in *MGG*), da dieser auch als Meister auf anderen Instrumenten zu seiner Zeit berühmt war.

Unter den zahlreichen Musikern mit dem Namen La Barre ist Pierre (geb. 1592) nach Souris/Rollin der Autor der Courante bei Besard (1617), da er der einzige war, der als Lautenist über die Grenzen Frankreichs hinaus bekannt war. Die im Anhang der Ausgabe befindliche Komposition stammt wohl von seinem Sohn Pierre (1634–1710).

René Saman war 1615 Lautenist bei der Reine-Regente Marie de Medici und später Musiker am Hofe, wo er zum *maître pour le luth des enfants de la chapelle de musique de sa Majesté* ernannt wurde. Neben Besard und Dowland ist das Lautenbuch des Lord Herbert of Chisbury (heute im Fitzwilliam-Museum, Cambridge) Quelle für seine Lautenstücke.

Die herausgegebenen Stücke erfordern eine 6-10-chörige Laute, wobei die Stimmung der ersten sechs Chöre *G c f a d' g'* (*viel ton*) durchgehend gleichbleibt. Lediglich die Courante von Pierre La Barre (Anhang!) ist für 11-chörige Laute in einem der

accords nouveaux. Die Ausgabe vereint einen Neudruck der Tabulatur mit ihrer Übertragung im Klaviersatz. Die Tabulaturzeichen sind über die Linien, bzw. bei der italienischen Griffschrift Hainhofers darunter gesetzt, was beim Abspielen leicht verwirrt. Überhaupt ist die Ausgabe für den Praktiker nur bedingt verwendbar, da durch die platzraubende Druckanordnung nur die kürzesten Stücke ohne Umblättern gelesen werden können.

Die Übertragung muß als sehr sorgfältig bezeichnet werden, obwohl in Einzelfällen den spieltechnischen Möglichkeiten des Instruments nicht Rechnung getragen wurde. Wie an dieser Stelle bereits ausgeführt (H. Radke in *Mf XXI*, 1968, S. 138), kann ein Ton nicht ausgehalten werden, wenn auf der gleichen Saite ein anderer gegriffen werden muß. Auch in der vorliegenden Ausgabe finden sich Stellen, wo hierauf nicht Rücksicht genommen wurde: z. B. S. 3: T. 6; S. 4: T. 13 oder S. 7: T. 43.

Folgende kleinere Fehler wurden beim Druck der Tabulatur übersehen: S. 3: T. 4, 3. Viertel/2. Achtel 2. Chor *c* fehlt; dgl. i. d. Übertrg. Sechzehntel *e'*; S. 5: T. 22, 4. Viertel erster Chor *f* fehlt; dgl. i. d. Übertrg. Viertel *c''*; S. 6: T. 34, 3. Viertel 5. Chor *b* fehlt; dgl. Übertrg. *cis*; S. 8: T. 5, 4. Viertel 3 a. d. 5. Chor nicht a. d. sechsten; dgl. i. d. Übertrg. *es* statt *B*; S. 24: T. 35 erster Akkord sechster Chor *d* nicht *f*; S. 43: T. 4 drittletztes Tabulaturzeichen *d* a. d. 4. Chor nicht a. d. dritten; dgl. Übertrg. *as*; S. 64: T. 55 erster Akkord fünfter Chor *d* zweiter und dritter *b* sowie erster *d*; S. 80: T. 7 erster Akkord 7. Chor *a* fehlt; dgl. Übertrg. *F*; S. 85: T. 8 erster Akkord: *a/7*. Chor fehlt; dgl. Übertrg. *f*; S. 130: T. 50–51 Mensurzeichen fehlen; s. Übertrg.; S. 140: T. 3 letztes Zeichen *a* statt *c*. Übertrg. *f*.

Einige wenige Fehler befinden sich in der Übertragung. Wider die Gewohnheit wurden etliche Korrekturen in der Tabulatur nicht kenntlich gemacht.

(Oktober 1975)

Peter Paffgen

REINHARD KEISER: *Die Großmütige Tomyris*. Hrsg. von Klaus ZELM. München: G. Henle Verlag 1975. VII, 191 S. (*Die Oper. Kritische Ausgabe von Hauptwerken der Operngeschichte. I.*)

Kritischer Bericht. München: G. Henle Verlag 1976. 30, (V) S.

Diese neue, groß angelegte Serie von Neuausgaben bisher unveröffentlichter älterer Opernpartituren aller Nationen stellt einen sehr bemerkenswerten Schritt zur Erweiterung der Operngeschichte dar. Die Editionsleitung hat in einem Vorwort Methode und Ziele der Ausgabe beschrieben, die von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert aus Partiturbänden und gesonderten Kritischen Berichten bestehen soll. Die bisher vorliegenden Neuausgaben von Opern vermitteln ein sehr begrenztes Bild der älteren Geschichte, sodaß jede Erweiterung zu begrüßen ist. Dies gilt auch für Reinhard Keiser, einen der bedeutendsten deutschen Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts. Von Keiser lagen bisher nur drei Opern in Neudrucken vor, *Octavia* (1705), *Jodelet* (1726) und *Crösus* (1730, zusammen mit Ausschnitten der ersten Fassung von 1711). Dazu kommt neuerdings noch eine vollständige Neuausgabe von Keisers *Masaniello* (1706), die in Partitur und Klavierauszug als Leihmaterial im Deutschen Verlag für Musik Leipzig 1967 erschien. Es fehlte jedoch ein Beispiel für die mittlere Zeit Keisers, für welche sich *Die Großmütige Tomyris* als besonders geeignet erwies, da sie noch vor dem finanziellen Zusammenbruch der Hamburger Oper und vor Keisers Weggang von Hamburg im Jahre 1717 entstanden war.

Der Herausgeber legte die beiden erhaltenen Partiturbandschriften der Berliner Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, zu Grunde, ferner alle erreichbaren Textbücher, deren Abweichungen im Kritischen Bericht eingehend beschrieben werden. Das Textbuch von Johann Joachim Hoe stellt die wörtliche Übersetzung eines italienischen Vorbildes des Domenico Lalli dar, welches 1715 in Venedig mit der Musik von Albinoni aufgeführt wurde. Hieraus sind auch 14 italienische Arientexte nach Hamburg übernommen worden. Der durchweg gereimte deutsche Text der *Tomyris* von Hoe läßt die Genialität anderer damaliger Hamburgischer Textdichter wie Barthold Feind, Ulrich von Koenig oder Johann Phi-

lipp Praetorius vermissen, hielt sich aber an die intrigenreiche venezianische Opernhandlung, die von Geister-, Traum- und Verkleidungsszenen reichen Gebrauch macht und von der orientalischen Königin Tomyris mit ihren Heirats- und Liebessorgen getragen wird. Das schwankende Verhalten der Tomyris (wie das heroische Eintreten des Tigranes für seine geliebte Meroe, Tochter des Cyrus) stellte keine Neuerung im Sinne Zenos dar, wie der Herausgeber annimmt, sondern war alte venezianische Operntradition. Dies kann man meinem Buch *Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1937, S. 43, 53, 73, 139 usw. entnehmen, welches soeben 1975 in einem fotomechanischen Nachdruck in Bologna bei Arnaldo Forni Editore neu erschien. Lediglich das Weglassen reiner komischer Szenen stellte in *Tomyris* einen Schritt in Richtung auf Zenos Opernreform dar. Die Verliebtheit der Tomyris in Tigranes, ihren eigenen, unerkannten Sohn, steht einer Komödie nahe, die allerdings fast als Tragödie mit der Erschießung des Tigranes endet, wenn seine Herkunft und Unschuld nicht im letzten Augenblick geklärt würde. Dies war der Stil der in Venedig beheimateten Gattung der „heroisch-komischen“ Oper.

Der Herausgeber weist auf die virtuose Gesangstechnik hin, welche Keiser in *Tomyris* oft verlangt, ferner auf die farbig wechselnde Instrumentierung, die von solistischer Verwendung von Flöte, Oboe, Violine neben dem Tutti Gebrauch macht oder auch von zwei konzertierenden Violoncelli. Freilich findet man derartiges auch bereits in den früheren Opern Keisers wie *Fredegunda* (1715), *Masaniello* und *Croesus*, sodaß die Annahme des Herausgebers, es handele sich in *Die Großmütige Tomyris* um „Keisers Gipfelwerk“ wohl als zu euphemistisch angesehen werden muß. Leider wird auf Vergleiche mit den anderen Opern Keisers hier weitgehend verzichtet und die eingehende Behandlung derselben in meinem Buch *Die Barockoper in Hamburg (1678–1738)*, Wolfenbüttel 1957 (speziell in Band I, S. 240 bis 283) überhaupt nicht erwähnt. Bedauerlich, daß eine sonst so gründliche Studie wie diese Ausgabe durch mangelnde Kenntnis der neueren Fachliteratur beeinträchtigt wird.

Durch diese Ausgabe der *Tomyris*, die als vollständig und kritisch bezeichnet werden muß, sind weitere Stilvergleiche möglich ge-

worden. Daß der Druck hervorragend genannt werden muß, sei besonders erwähnt. Trotzdem kann man einige weitere kritische Bemerkungen nicht unterdrücken. Die Kritik des Herausgebers an der früher gehegten Ansicht, Keiser habe vorwiegend kleine Liedchen komponiert, ist überflüssig, da es seit langer Zeit bekannt ist, daß Keiser ein Dramatiker großen Stils gewesen ist und daß bei ihm oft Wut- und Verzweiflungsarien im Vordergrund standen, wie auch in *Tomyris*, welche dankbare Aufgaben für Neuaufführungen abgeben würden.

Für den praktischen Gebrauch hat der Herausgeber die Rezitative mit einem ausgesetzten Continuo versehen, nicht aber die Arien, wobei wohl Sparsamkeit den Ausschlag gegeben hat, was aber gerade bei einer wissenschaftlichen Ausgabe nicht der Fall sein sollte. Ferner vermißt man das Ausschreiben der Vorhalte in den Rezitativs in kleinerem Stich über der Originalnotation, wie dies heute auch bei großen wissenschaftlichen Operausgaben üblich geworden ist – so bei *Der geduldige Sokrates* und *Damon* in der Telemann-Ausgabe, die 1967 und 1969 erschienen oder in der italienischen Ausgabe von Vivaldis *La Fida Ninfa*, Cremona 1964 (vgl. Mf XX, S. 234 f.). Ob die Trennung von Notentext und Kritischem Bericht günstig ist, sei bezweifelt, weil der letztere in der Praxis wenig beachtet werden wird. Die Telemann-Ausgabe hat den Kritischen Bericht deswegen mit dem Notentext vereinigt.

Eine besonders originelle Szene der Oper *Tomyris* ist die Geistererscheinung der Meroe, die in einer Höhle vor sich geht, wobei „helleuchtende Menschenbilder und Schatten“ erscheinen, was wahrscheinlich mit Hilfe der in Hamburg beliebten *Laterna Magica* ausgeführt wurde. Belege hierfür konnte ich 1969 in *Maske und Kothurn* veröffentlichen, ein weiteres Beispiel wird von mir gegeben in dem Aufsatz *Ein Engländer als Direktor der alten Hamburger Oper*, der im *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* III erscheinen soll.

Im gleichen Verlag erschien der *Kritische Bericht*, in welchem über die Quellen der beiden erhaltenen Partituren sowie die verschiedenen Libretti (mit Vor- und Nachgeschichte) eingehende Nachweise gegeben werden. Bemerkenswert erscheinen die Hinweise auf die Beziehungen der Hamburger Oper zu Braunschweig sowie die „Wirkungs-

geschichte“ der *Tomyris*, für die sich noch Joh. Fr. Reichardt 1782 einsetzte.

Für das weitere Programm dieser wichtigen Opernreihe sei als Anregung auf die bedeutenden Opern von Johann Wolfgang Franck hingewiesen, ferner auf so wichtige Komponisten wie Giovanni Legrenzi, Antonio Sartorio, Pietro Andrea Ziani, die das Erbe Monteverdis in Venedig in selbständiger Art weiterführten.
(April 1976) Hellmuth Christian Wolff

RICHARD STRAUSS: *Wer hat's gethan?*
Erstausgabe des Liedes mit vollständigem Faksimile, sowie Nachwort von Willi SCHUH. Tutzing: Hans Schneider 1974. 15 S.

In der berühmten Autographensammlung der Mary Flagler Cary (The Pierpont Morgan Library, New York) fand sich das Autograph eines bis dahin noch ungedruckten Liedes von Richard Strauss, das – entstanden am 13. November 1885, einen Tag nach dem achten Lied des opus 10 – ursprünglich als sechstes Lied dieses opus gedruckt werden sollte, dann aber von der Veröffentlichung ausgeschlossen wurde: das Autograph ist daher – vom Autor oder vom Verleger? – durchgestrichen. Willi Schuh hat dieses Lied nun zum erstenmal herausgegeben; daß er seiner Ausgabe das vollständige Faksimile beigegeben hat, ist – hoffentlich als Modell für ähnliche Einzelausgaben – sehr zu begrüßen: es erlaubt nicht nur eine sicherere Deutung des gedruckten Textes, sondern es macht auch in der Durchstreichung auf die Problematik einer nachträglichen Veröffentlichung vom Autor zurückgezogener Kompositionen aufmerksam. Diese Frage steht daher auch im Zentrum des inhaltsreichen Nachwortes. Ob Strauss wirklich deshalb auf den Druck verzichtete, weil er – wie Schuh andeutet – das Lied zu einem Orchesterlied umzugestalten dachte (das Nachspiel ist, für ein Klavierlied, ungewöhnlich lang geraten), muß wohl offen bleiben: für eine geplante Instrumentierung gibt es keinerlei Anhaltspunkte. Dennoch: für das wirkungsvolle, teils verhaltene, teils hymnisch sich steigernde Lied wird man dankbar sein, dem Herausgeber ebenso, wie dem Verlag für die prächtige, vorzüglich gedruckte Ausgabe.

Die Edition des Liedes hat weitgehend den Charakter einer diplomatischen Wiedergabe: Eigenheiten der Notation des Komponisten sind ebenso beibehalten, wie gewisse, vielleicht nur zufällige Inkonsistenzen der Artikulation. Dabei sind leider einige Druckfehler stehengeblieben; die störendsten seien noch aufgeführt: S. 2, 1. Akkolade, letzter Takt, Klavierstimme, beide Systeme: letzter Akkord Viertel statt Achtel, vorletzter Achtel statt Viertel; 2. Akkolade, letzter Takt, Klavierstimme, unteres System: 1.–3. Akkord e' statt g' ; 4. Akkolade, 2. Takt, Klavierstimme, oberes System: die Oktaven $g' + g''$ sind ein Achtel zu früh gesetzt; S. 3, 4. Akkolade, 2. Takt, Klavierstimme, oberes System: 2. Viertel ohne d' .
(Januar 1975) Walther Dürr

Diskussionen

Zur Zweikomponententheorie der Tonhöhe. Antwort auf Horst Peter Hesses Erwiderung auf meine Kritik seiner Thesen¹

In seiner Erwiderung auf meine Kritik geht Hesse diesmal zwar auf einige meiner Argumente gegen die Zweikomponententheorie ein, ohne sie aber entkräften zu können, und wiederholt im übrigen noch ein Mal die widerlegten Thesen dieser Theorie. Wir reden also aneinander vorbei, denn offenbar ist sein Denken von der Zweikomponententheorie so konditioniert, daß er ihren Grundfehler, die Auffassung von musikalischen Tonbeziehungseigenschaften als Toneigenschaft, nicht erkennt, und ihren Grundmangel, das Fehlen jeglicher Phänomenologie dieser angeblichen Toneigenschaft „*Chroma*“ („Tonigkeit“), nicht anerkennt. Dieser Fehler und Mangel wird nicht dadurch aufgehoben, daß er das, was er als *Chroma* bezeichnet, auch beim Einzelton wahrnimmt, denn auch dabei handelt es sich um eine musikalische Beziehungswahrnehmung, die durch das absolute Gehör zu-

¹ Siehe *Mf* 30, 1977, S. 293–298 und *Mf* 31, 1978, S. 118–122.

standekommt, das ja Töne und Tonkombinationen ebenfalls durch ihre Beziehung auf unser Tonsystem identifiziert, aber keineswegs durch ihre Frequenz, wie Hesse meint. Daß er diese Wahrnehmung „*Farbqualität*“ oder „*Farbe*“ nennt, ist noch keine Phänomenologie, was er auch implizite zugibt, wenn er schreibt: „*Man kann diese ‚farbartige‘ Qualität zwar erleben, nicht aber jemandem, der sie noch nicht erlebt hat, mit Worten beschreiben*“. Hesse wird damit wohl kaum behaupten wollen, daß er ein Erlebnis hat, für das die Gegner der Zweikomponententheorie kein Ohr haben, denn jeder Musikerfahrene hat und kennt es und ich habe die dabei wahrgenommenen Phänomene auch gut und ausführlich in Worten beschreiben und definieren können: nämlich einerseits als Oktavenäquivalenz und andererseits als Tonstufencharakter. Bezeichnenderweise kommt auch Hesse selbst in seiner Erwiderung wieder nicht um die Bezugnahme auf diese beiden Phänomene herum, um überhaupt sagen zu können, worum es sich bei seinem Chroma handelt.

Da ich in meinen Arbeiten² sowieso schon alles Wesentliche zur Kritik der Zweikomponententheorie gesagt habe und unwiderlegt geblieben bin, hat die Fortsetzung dieser Diskussion wenig Zweck und ich möchte mich darauf beschränken, noch auf einige Punkte in Hesses Erwiderung zu antworten.

1. Ich bedaure es, wenn ich Hesse irrtümlich Äußerungen von Bachem und Licklider zugeschrieben habe, was ich momentan nicht kontrollieren kann. Es handelt sich aber um Einzelheiten, welche die Stichhaltigkeit meiner Kritik nicht beeinträchtigen.

2. In meinen Auseinandersetzungen mit Hesse habe ich keineswegs die wissenschaftliche Relevanz seiner Experimente und akustisch-physikalischen und physiologischen These gelehnet, sondern sie im Gegenteil gewürdigt und meine Kritik ausdrücklich nur gegen deren phänomenologische Eigeninterpretation gerichtet. So wichtig und interes-

sant die physikalischen und physiologischen Grundlagen des Hörens auch sind, für die psychologischen Tatsachen des Hörens sind sie, wie gesagt, irrelevant. Dies gilt auch für mein eigenes kurzes Kapitel über die physiologische Hörtheorie in meinem 1939 veröffentlichten Buch, das Hesse daher zu Unrecht in die Diskussion über die Zweikomponententheorie hineinzieht.

3. Auf die bei Absoluthörern vorkommenden Fehler bin ich schon in meinem Aufsatz *Die Tonstufe* eingegangen.

4. Was Hesses persönliche Anspielungen im Schlußabsatz seiner Erwiderung angeht, so war ich in der Tat, ohne im geringsten voreingenommen zu sein, schon bei meinem ersten Zusammentreffen mit der Zweikomponententheorie sofort von deren Falschheit überzeugt. Ein Musiker bedarf keiner Experimente, um ein tiefes und sicheres intuitives Wissen von den Eigenschaften seines Kunstmaterials zu haben und sie beschreiben zu können. Auch ist meine Kritik der Zweikomponententheorie nicht unsachlich, sondern war schon in meiner ersten Stellungnahme (1939) sachlich so gründlich fundiert, daß meine Widerlegung über 70 Druckseiten in Anspruch nahm. Zusammengelesen aber können meine theoretischen Ideen schon deshalb nicht sein, weil ich in der Gehörs- und Musikpsychologie ganz eigene und neue Wege gegangen bin.

5. Wie ich in meinen Büchern gezeigt habe, sind in allen Raumkontinuen Raum und Bewegung aufs engste korreliert, was natürlich auch für den Tonraum gilt. Deshalb kann, entgegen Hesse, ein Klang nicht nur geändert werden (z. B. in der Qualität seines Timbres), sondern sich auch bewegen: wenn er nämlich ohne wesentliche Qualitätsänderung nacheinander an verschiedenen Stellen des Tonraums (also mit verschiedenen Tonhöhen) auftritt, wird er musikalisch als sich melodisch bewegendes Objekt aufgefaßt³.

6. Daß an Wahrnehmungen immer „*der seine Erfahrungen ordnende menschliche Geist*“ beteiligt ist, ist selbstverständlich, sollte aber die phänomenologische Übereinstimmung zwischen verschiedenen Beobachtern nicht erschweren. Wahrscheinlich nimmt Hesse den räumlichen Charakter der

² *Zur Psychologie der Toneigenschaften*, Straßburg 1939, Baden-Baden ²1975; *Zur Musikpsychologie*, Wilhelmshaven 1974; *Die Tonstufe*, in: *Mf* 16, 1963 und *Nochmals: Zur Zweikomponententheorie der Tonhöhe*, in: *Mf* 30, 1977.

³ Siehe *Zur Musikpsychologie*, S. 50–58.

Tonhöhe ebenso wahr wie ich und die große Mehrheit der Hörer, ist sich dessen aber (noch) nicht bewußt. Aber natürlich gibt es einem Zweifler wie ihm gegenüber keinen direkten Beweis für die Richtigkeit meiner phänomenologischen Deutung, wohl aber einen indirekten: wenn nämlich der auf der räumlichen Auffassung der Tonhöhe beruhende Begriff der Tonstufe so viele grundlegende musikalische Phänomene zu definieren und zu erklären vermag wie in meiner Arbeit *Zur Musikpsychologie* (und in meinem in Vorbereitung befindlichen Buch über den Sprachcharakter der Musik), so kann ich die Gültigkeit der Raumauffassung getrost so lange als bewiesen ansehen, als nicht eine bessere und weitreichendere Erklärung gefunden wird.

Gerhard Albersheim

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

PETER ALTMANN: *Sinfonia* von Luciano Berio. Eine analytische Studie. Wien: Universal Edition (1977). 63 S.

Anonymous: *Music Handbook* (Musica Enchiriadis). Translated by Léonie ROSENSTIEL. Colorado Springs: The Colorado College Music Press 1976. III, 32 S. (Translations: Number Seven.)

Anonymous: *Quatuor Tractatuli Italici de Contrapuncto*. Edited by Albert SEAY. Colorado Springs: The Colorado College Music Press 1977. V, 39 S. (Critical Texts: Number Three.)

G. BALTER: *Fachwörterbuch Musik deutsch-russisch und russisch-deutsch*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1976. 484 S.

Beethoven-Jahrbuch. Hrsg. von Hans SCHMIDT und Martin STAEHELIN. Jahrgang 1973/77. Bonn: Beethovenhaus 1977. 659 S. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Zweite Reihe. *Beethoven-Jahrbuch*. IX.)

Ludwig van Beethoven 1770–1827. Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek

München. September bis November 1977. Katalog. Mit einem Beitrag von Joachim KAISER: *Selbstbewußtsein, Sprache und Belesenheit Beethovens*. Tutzing: Hans Schneider 1977. 178 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Gott, welch Dunkel hier. – In des Lebens Frühlingstagen aus der Oper „Fidelio“. Faksimile nach dem Autograph aus dem Nachlaß des Komponisten in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin. Hrsg. von Karl-Heinz KÖHLER. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1976). 14 S. (41) S. Faksimile.

Bibliographia Musicologica. A Bibliography of Musical Literature. Volume VI/1973. Utrecht: Joachimsthal (1976). 157 S.

MATHIAS BIELITZ: *Musik und Grammatik. Studien zur mittelalterlichen Musiktheorie*. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1977. VI, 353 S. (Beiträge zur Musikforschung. Band 4.)

Die Blasinstrumente und ihre Verwendung sowie zu Fragen des Tempos in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Konferenzbericht der 4. Wissenschaftlichen Arbeitstagung. Hrsg. im Auftrage des Rates des Bezirkes Magdeburg, Abt. Kultur, Konsultationsstelle (Leistungszentrum) beim Telemann-Kammerorchester (Sitz: Blankenburg/H.) und des Zentralhauses für Kulturarbeit der DDR durch Eitelfriedrich THOM unter Mitarbeit von Renate BORMANN. Blankenburg: Konsultationsstelle beim Telemann-Kammerorchester 1977. 92 S. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Heft 4.)

ALFRED BRENDEL: *Musical Thoughts and After-thoughts*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press (1976). 168 S., 4 Taf.

GHEARDO CASAGLIA: *Il Catalogo delle Opere di Wolfgang Amadeus Mozart. Nuovo ordinamento e studio comparativo delle classificazioni precedenti. Presentazione di Francesco MOLINARI PRADELLI*. Bologna: Editrice Compositori 1976. 443 S.

Catalogue of Giedde's Music Collection in the Royal Library of Copenhagen. Compiled by Inge BITTMANN. Copenhagen: Edition Egtved 1976. 198 S.

MARIE-NOËLLE COLETTE: *Le Répertoire des Rogations d'après un Processional de Poitiers (XVI^e siècle)*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1976. (VI), 160 S., V Taf. (Institut de Recherche et d'Histoire des Textes. Bibliographies – Colloques – Travaux Préparatoires. Série Bibliothèques anciennes, ohne Bandzählung.)

Jose Ignacio Perdomo ESCOBAR: *El Archivo Musical de la Catedral de Bogota*. Bogota: Instituto Caro y Cuervo 1976. VII, 818 S., LXII Taf. (Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo. XXXVII.)

HARTMUT FLECHSIG: *Studien zu Theorie und Methode musikalischer Analyse*. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1977. 159 S. (Beiträge zur Musikforschung. Band 2.)

DAN FOG and KARI MICHELSEN: *Norwegian Music Publication since 1800. A Preliminary Guide to Music Publishers, Printers, and Dealers*. Copenhagen: Dan Fog Musikforlag 1976. 30 S.

CHRISTOPH FRICK: *Music-Büchlein*. Fotomechanischer Neudruck der Originalausgabe 1631. Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik 1976. (XXIV), 347, (XIII) S. (Auslieferung für die Bundesrepublik Deutschland: Bärenreiter-Verlag Kassel.)

ROBERT S. GOTTLIEB: *The Major Traditions of North Indian Tabla Drumming*. I: Text. II: Transcriptions. 2 Musikassetten. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1977. VIII, 228, 223 S. (NGOMA. Studien zur Volksmusik und außereuropäischen Kunstmusik. Band 1.)

PETER GRADENWITZ: *Musik zwischen Orient und Okzident*. Wilhelmshaven-Hamburg: Heinrichshofen's Verlag (1977). 432 S., XLVIII Taf.

RENATE GRASBERGER: *Werkverzeichnis Anton Bruckner (WAB)*. Tutzing: Hans Schneider 1977. X, 309 S. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. 7.)

Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit. Hrsg. Herbert ZEMAN. Eisenstadt: Selbstverlag des Instituts für österreichische Kulturgeschichte 1976. 270 S. (Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte. VI. Band.)

JOHANN ADAM HILLER: *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*. Leipzig 1780. Leipzig: Edition Peters 1976. XXX, 152, (XI) S. (Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters, ohne Bandzählung. Peters Reprints.) (Auslieferung für die Bundesrepublik Deutschland: Bärenreiter-Verlag Kassel.)

ANDREAS VON IMHOFF: *Untersuchungen zum Klavierwerk Bernd Alois Zimmermanns (1918–1970)*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1976. (VI), 292 S., XV Taf. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 83.)

Internationales Musiktheater – Colloquium Berlin, 30. und 31. Mai 1975. Dokumentation. Hrsg. von Dietrich STEINBECK. Berlin: Internationales Musiktheater-Colloquium Berlin (1975). 202 S.

REMI JACOBS: *Mendelssohn*. Paris: Edition Seuil (1977). 191 S.

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilh. BREDNICH. Einundzwanzigster Jahrgang, 1976. Berlin: Erich Schmidt Verlag (1976). 254 S.

Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde. Band 8. Hrsg. von Josef KUCKERTZ unter Mitarbeit von Christian AHRENS und Artur SIMON. Köln: Musikverlage Hans Gerig 1977. 91 S.

Jahresbericht der Musikschulen in der Steiermark. Schuljahr 1976/77. Hrsg. vom Landesmusikdirektor für Steiermark. Graz: Landesmusikdirektor für Steiermark 1977. XI, 109 S.

KURT JANETZKY / BERNHARD BRÜCHLE: *Das Horn*. Eine kleine Chronik seines Werdens und Wirkens. Bern und Stuttgart: Hallwag Verlag (1977). 112 S. (Unsere Musikinstrumente. 6.)

Journal of the Japanese Musicological Society 1975. Band 21. Tokio: Japanese Musicological Society (1976). 256 S.

CHRISTIAN KADEN: *Hirtensignale – Musikalische Syntax und kommunikative Praxis*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1977). 264 S. (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. Band 9.)

IVAN KLEMENČIČ: Kompozicijski Stavak V Klavirskih Skladbah Marija Kogojja. The Structure of Marij Kogoj's Piano Works. Ljubljana: Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti 1976. 155 S. (Razprave. Dissertationes. X/1.)

Komponistinnen aus drei Jahrhunderten. Ausstellung der Bayerischen Vereinsbank in Zusammenarbeit mit der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek. (München: Bayerische Staatsbibliothek 1977. 22 S.)

EGON KRAUS: Die Orgeln Innsbrucks. Innsbruck: Musikverlag Helbling (1977). 128 S. (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft. Band I.)

JOSEPH MARTIN KRAUS: Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Frankfurt 1778. Mit Kommentar und Register. Hrsg. von Friedrich W. RIEDEL. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1977. 118 S., XIX. (Quellschriften zur Musikästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts. Band 1.)

JOSEF KUCKERTZ und MOHAMMAD TAGHI MASSOUDIEH: Musik in Büšehr (Süd-Iran). Textteil und Notentranskription. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1976. 123, 60 S. (NGOMA. Studien zur Volksmusik und außereuropäischen Kunstmusik. Band 2.)

HORST LEUCHTMANN: Orlando di Lasso. I: Sein Leben. Versuch einer Bestandsaufnahme der biographischen Einzelheiten. II: Briefe. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1976). 334 und 278 S., 47 Taf.

GUSTAV MAHLER: Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Band VIII: Symphonie Nr. 8 (Es-Dur) in zwei Sätzen für großes Orchester, acht Solisten, zwei gemischte Chöre und Knabenchor. Partitur. Wien: Universal Edition (1977). (X), 218 S.

STANISLAW A. MARKUS: Musikästhetik. II. Teil: Die Romantik und der Kampf ästhetischer Richtungen. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1977. 563 S.

Early Tudor Masses: II. Transcribed and Edited by John D. BERGSAGEL. London: Stainer and Bell (1976). XV, 211 S. (Early English Church Music. 16.)

ULRICH MICHELS: dtv-Atlas zur Musik. Tafeln und Texte. Band 1: Systematischer Teil. Historischer Teil: Von den Anfängen bis zur Renaissance. Kassel: Bärenreiter Verlag und München: Deutscher Taschenbuch Verlag (1977). 282 S. (zahlr. Abb.)

PAUL MIES: Der Musiker Carl Leibl (1784–1870). Der Vater des großen Malers. 2. Auflage. Köln: Arno Volk-Verlag 1976. 52 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 113.)

Wolfgang Amadeus Mozart. Chronik eines Lebens. Zusammengestellt von Joseph Heinz EIBL. Kassel: Bärenreiter-Verlag und München: Deutscher Taschenbuchverlag (1977). 151 S.

ROBERT MÜNSTER: Die Musik am Hofe Max Emanuels. Sonderdruck aus: Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700. Band I: Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max-Emanuel-Zeit. Hrsg. von Hubert GLASER. München: Hirmer 1976. Seite 295 bis 316.

BARBARA MÜNCELHAUS: Pythagoras musicus. Zur Rezeption der pythagoreischen Musiktheorie als quadriviale Wissenschaft im lateinischen Mittelalter. Bonn-Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH 1976. 254 S., 30 Abb. (Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 19.)

The Music of Lombok. A First Survey by Tilman SEEBASS u. A. Bern: Francke Verlag (1976). 71 S., 8 Taf., 1 Karte. (Forum Ethnomusicologicum. Series I: Basler Studien zur Ethnomusikologie. 2.)

La Musica a Verona. [Mit Beiträgen von] Enrico PAGANUZZI, Carlo BOLOGNA, Luciano ROGNINI, Giorgio Maria CAMBIÉ und Marcello CONATI. [Vorwort von] Giovanni Battista PIGHI. Verona: Banca Mutua Popolare di Verona (1976). XV, 698 S., 377 Abb.

Musik und Entspannung. Hrsg. von Harm WILLMS. Stuttgart-New York: Gustav Fischer Verlag 1977. VII, 112 S. (Musiktherapie. 2.)

Musikgeschichte Österreichs. Band I: Von den Anfängen zum Barock. Im Auftrag der österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft hrsg. von Rudolf FLOTZIN-

GER und Gernot GRUBER. Graz-Wien-Köln: Verlag Styria (1977). 399 S., 19 Abb.

HANS-JÖRG NIEDEN: Bachrezeption um die Jahrhundertwende: Philipp Wolfrum. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katz-bichler 1976. 286 S. (Beiträge zur Musikforschung. Band 1.)

KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER: Die Bedeutung der Musik für Grimmelshausens *Simplicissimus*. Sonderdruck aus: *Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur*. Band 5. Heft 2-4, 1976. Seite 567 bis 594.

JOHANN NUCIUS: *Musices Poeticae*. Fotomechanischer Neudruck der Originalausgabe 1613. Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik 1976. (88) S. (Auslieferung für die Bundesrepublik Deutschland: Bärenreiter-Verlag Kassel.)

MARVIN E. PAYMER: Giovanni Battista Pergolesi 1710-1736. A Thematic Catalogue of the Opera Omnia with an Appendix listing omitted compositions. New York: Pendragon Press (1977). XIX, 99 S.

KURT PETERMANN: Tanzbibliographie. Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über den Volks-, Gesellschafts- und Bühnentanz. 25. und 26. Lieferung. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1977. Seite 1953 bis 2112.

LEON PLANTINGA: *Clementi. His Life and Music*. London-New York-Toronto: Oxford University Press 1977. XIII, 346 S., 9 Taf.

REINIER PLOMP: *Aspects of Tone Sensation. A Psychophysical Study*. London-New York-San Francisco: Academic Press 1976. IX, 167 S.

PAUL-ERNST RATTELMÜLLER: *Dirndl, wo hast denn dein Schatz, juhe . . . Bayerische Soldatenlieder und vaterländische Gesänge aus dem 19. Jahrhundert*. Rosenheim: Rosenheimer Verlagshaus Alfred Förg (1977). 192 S.

ERICH REINECKE: *Friedrich Kiel. Sein Leben und sein Werk. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Diss. Köln 1936. Fotomechanischer Nachdruck Copenbrügge: Privatdruck Peter Pfeil 1976. 95 S.

FRIEDRICH W. RIEDEL: *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711-1740)*. Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katz-bichler 1977. 338 S., 1 Taf. (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik. Band 1.)

HELMUT RÖSING: *Musikalische Stilisierung akustischer Vorbilder in der Tonmalerei*. I. II. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katz-bichler 1977. 171, 58 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 7.)

AUGUSTA RUBIN: *J. S. Bach. The Modern Composer*. Boston: Crescendo Publishing Company (1976). V, 358 S.

BALINT SÁROSI: *Zigeunermusik. Ins Deutsche übertragen von Imre ORMAY*. Deutsche Bearbeitung von Christian KADEN. Zürich-Freiburg i. Br.: Atlantis Musikbuch-Verlag (1977). 307 S., 38 Abb.

JOHN SHEPPARD: I: *Responsorial Music*. Transcribed and Edited by David CHADD. London: Stainer and Bell (1977). XV, 180 S. (Early English Church Music. 17.)

JOHN SHEPPARD: II *Masses*. Transcribed and Edited by Nicholas SANDON. London: Stainer and Bell (1976). XIII, 169 S. (Early English Church Music. 18.)

AMNON SHILOAH: *Music Subjects in the Zohar Texts and Indices*. Prepared for publication by Lea SHALEM. Jerusalem: The Magnes Press, The Hebrew University 1977. XIII, 155 S. (Yuval Monograph Series. V.)

ROSINA SONNENSCHMIDT: *Bhairavī-Rāgīnī. Studien zu einem Nordindischen Melodietyp*. Textteil und Notentranskriptionen. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katz-bichler 1976. 198, IV, 76 S. (NGOMA. Studien zur Volksmusik und außereuropäischen Kunstmusik. Band 4.)

ERNST SCHLAGER: *Rituelle Siebenton-Musik auf Bali*. Aufgrund des Nachlasses hrsg. von Hans OESCH. Mit einem Vorwort und einem Beitrag von Alfred BÜHLER über „Kultur, Weltbild und Kunst der Balier“. Erster Teil: Text. Zweiter Teil: Notenbeispiele. Bern: Francke Verlag (1976). 222 S., 82 Notenbeisp. (Forum

Ethnomusicologicum. Series I: Basler Studien zur Ethnomuskologie. 1.)

ARNOLD SCHLICK: Tabulaturen etlicher Lobgesang. Fotomechanischer Neudruck der Originalausgabe 1512. Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik 1977. (X), 82 S. (Auslieferung für die Bundesrepublik Deutschland: Bärenreiter-Verlag Kassel.)

ARNOLD SCHÖNBERG: Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke. Reihe B, Band 19: Chorwerke II. Kritischer Bericht. Skizzen. Fragment. Hrsg. von Christian Martin SCHMIDT. Mainz: B. Schott's Söhne – Wien: Universal Edition AG 1977. XII, 153 S.

JOHANN FERDINAND von SCHÖNFELD: Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Wien 1796. Mit Nachwort und Register von Otto BIBA. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1976. 194, XIV S. (Publikationen der Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, ohne Bandzählung.)

Storia del Teatro Regio di Torino. Torino: Cassa di Risparmio (1976). (Istituzioni Culturali Piemontesi. 1/1/II.) Volume I: MARIE-THERESE BOUQUET: Il Teatro di Corte dalle Origini al 1788. XIII, 561 S., XXXVIII Taf. Volume II: ALBERTO BASSO: Il Teatro della Città dal 1788 al 1936. 856 S., LIV Taf.

Studien zur Wertungsforschung. Band 9: Gustav Mahler. Sinfonie und Wirklichkeit. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Graz: Universal Edition 1977. 216 S.

ULRICH TANK: Die Geschwister Schloss. Studien zur Biographie der Kölner Altistin Sophie Schloss (1822–1903) und zur Geschichte des Musikalienverlages ihres Bruders Michael (1823–1891). Köln: Arno Volk-Verlag 1976. 97 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 115.)

GEORG PHILIPP TELEMANN: Autobiographien 1718–1729–1739. Hrsg. im Auftrag des Rates des Bezirkes Magdeburg. Abt. Kultur, Konsultationsstelle – Leistungszentrum beim Telemann-Kammerorchester (Sitz: Blankenburg/H.) und des Zentralhauses für Kulturarbeit der DDR durch Eitel-

friedrich THOM unter Mitarbeit von Renate BORMANN. Redaktionskollegium: Günter FLEISCHHAUER, Walther SIEGMUND-SCHULTZE, Eitelfriedrich THOM. Blankenburg: Konsultationsstelle beim Telemann-Kammerorchester 1977. 52 S. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Heft 3.)

GEORG PHILIPP TELEMANN: Concerto grosso A-dur für zwei Flöten, Fagott, Streicher und Basso continuo. Hrsg. von Günter FLEISCHHAUER. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel (1976). 38 S.

GYULA VÉBER: Ungarische Elemente in der Opernmusik Ferenc Erkel's. Bithoven: A. B. Creighton 1976. 244 S. (Utrechtse Bijdragen tot de Muziekwetenschap, ohne Bandzählung.)

KONRAD VOGELSANG: Dokumentation zur Oper „Wozzeck“ von Alban Berg. Die Jahre des Durchbruchs 1925–1932. Regensburg: Laaber-Verlag 1977. 129 S.

COSIMA WAGNER: Die Tagebücher. Band II: 1878–1883. Ediert und kommentiert von Martin GREGOR-DELLIN und Dietrich MACK. München-Zürich: R. Piper & Co. Verlag (1977). 1315 S.

ERIC WERNER: A Voice Still Heard . . . The Sacred Songs of the Ashkenazic Jews. University Park and London: The Pennsylvania State University Press (1976). XIII, 350 S.

WOLFGANG WIEMER: Die wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge. Untersuchungen am Originaldruck. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1977). 83 S.

THEODOR WÜNSCHMANN: Anton Bruckners Weg als Symphoniker. Steinfeld: Salvator Verlag (1976). 158 S. (Beiträge zur Musikreflexion. Heft 4.)

KARL-HEINZ ZARIUS: Staatstheater von Mauricio Kagel. Grenze und Übergang. Wien: Universal Edition (1977). 80 S.

MARTIN ZENCK: Kunst als begriffslose Erkenntnis. Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. München: Wilhelm Fink Verlag (1977). 260 S. (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Band 29.)

WALTER ZIMMERMANN: Desert Plants. Conversations with 23 American Musicians. (Köln: Privatverlag Walter Zimmermann 1976.) XII, 373 S.

Zur Praxis und Theorie gegenwärtiger Volksmusikpflege. Protokoll der Arbeitstagung veranstaltet von der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V. vom 26. bis 30. September 1976 in Murnau/Obb. Hrsg. von Walter BRANDSCH. Neuss: Institut für Musikalische Volkskunde 1977. 133 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

im Juni 1978 Dr. Kurt WESTPHAL, Berlin, im Alter von 73 Jahren

am 27. Juni 1978 Professor Dr. Karl LAUX, Dresden, im Alter von 81 Jahren. Der verstorbene, jahrelange Direktor der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden, war von 1959 bis 1962 Vizepräsident der Gesellschaft für Musikforschung.

*

Wir gratulieren:

Professor Dr. Marius SCHNEIDER, Köln, am 1. Juli 1978 zum 75. Geburtstag

Professor Dr. Arnold SCHMITZ, Mainz, am 11. Juli 1978 zum 85. Geburtstag

Professor Dr. Walter WÜNSCH, Graz, am 23. Juli 1978 zum 70. Geburtstag

Kirchenrat D. Dr. Walter BLANKENBURG, Schlüchtern, am 31. Juli 1978 zum 75. Geburtstag

Professor Dr. Heinrich SIEVERS, Hannover, am 20. August 1978 zum 70. Geburtstag.

Professor Dr. Friedrich SMEND, Berlin, am 26. August 1978 zum 85. Geburtstag.

*

Professor Dr. Hans-Josef IRMEN, Düsseldorf, hat einen Ruf als ordentlicher Profes-

sor für Musik und ihre Didaktik an die Pädagogische Hochschule Rheinland, Abt. Aachen, angenommen. Auf der Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte wurde er zum 1. Vorsitzenden gewählt.

Professor Dr. Hellmut KÜHN, ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule der Künste Berlin, hat zum Wintersemester 1978/79 den Ruf auf eine Professur (AH 4) für Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik und Theater Hannover angenommen.

Professor Dr. Rudolf FLOTZINGER, Graz, ist zum Dekan der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Graz gewählt worden.

Professor Dr. Ludwig FINSCHER, Frankfurt am Main, ist zum Honorary Foreign Member der Royal Musical Association London gewählt worden.

Dr. Georg KARSTÄDT, Lübeck, ist der Buxtehude-Preis 1978 der Hansestadt Lübeck verliehen worden.

Der Dirigent Sergiu CELIBIDACHE wurde zum Honorarprofessor an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz ernannt. Er hat im Sommersemester 1978 eine Vorlesung mit Übungen über *Musikalische Phänomenologie* begonnen, die im Wintersemester 1978/79 fortgesetzt wird.

*

Die Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek zeigt von Mitte Oktober bis Dezember 1978 eine umfassende Ausstellung über das Orff-Schulwerk.

Die Gemeinnützige Gesellschaft für angewandte wissenschaftliche Forschungen mbH veranstaltet vom 15. bis 22. Oktober 1978 in Herdecke/Ruhr ein Internationales Symposium mit dem Thema *Studium der Musiktherapie*. In diesem Symposium werden sich Ausbildungs-Spezialisten aus den U.S.A., England, Frankreich, Holland, Skandinavien, Österreich, Jugoslawien, der DDR und der BRD mit Grundfragen musiktherapeutischer Studien sowie mit curricularen Details befassen. Plenumsveranstaltungen sind für

den 20. und 21. Oktober 1978 vorgesehen. Die Schirmherrschaft des Symposions hat der Herr Minister für Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Herr Minister Johannes Rau, Düsseldorf, übernommen.

Des weiteren beginnt im November 1978 im Gemeinschaftskrankenhaus Herdecke ein zweijähriges zweisprachiges (englisch/deutsch) Aufbaustudium *Musiktherapie*. Zulassungsvoraussetzung zu diesem Aufbaustudium ist u. a. ein erfolgreich abgeschlossenes mindestens dreijähriges Musikstudium. Dieser Mentorenkurs (Ausbildung von Ausbildern) wird gestützt durch das Ministerium für Wissenschaft und Forschung Nordrhein-Westfalen und getragen von verschiedenen Institutionen. Ein internationales Dozententeam führt in die wichtigsten Methoden musiktherapeutischer Praxis, Forschung und Lehre ein.

Anmeldungen zum Internationalen Symposium sowie zum Mentorenkurs *Musiktherapie* sind zu richten an: Sekretariat Dr. Schily, Frau Fischer, Gemeinnütziges Gemeinschaftskrankenhaus Herdecke, Beckweg 4, D-5804 Herdecke/Ruhr, Telefon 02330/62 34 06 oder 62 34 07.

Am 15./16. April 1978 tagte in Dillingen a. d. Donau die Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte. In Nachfolge des im März des Jahres verstorbenen Professors Dr. Bruno Stäblein wurde Professor Dr. Hermann Beck (Regensburg) zum Vorsitzenden gewählt; neuer Kassenswart der Gesellschaft wurde Dr. Michael Bernhard (München). Bibl.-Dir. Dr. Robert Münster (München) wurde als stellvertretender Vorsitzender wiedergewählt, desgleichen Dr. Hans Schmid (Emmering) als Schriftführer. Ein kurzer Bericht über die Tagung mit

Abdruck der Referate wird in Heft 16 der von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte herausgegebenen Halbjahresschrift *Musik in Bayern* erscheinen.

In Wien wurde die Österreichische Arbeitsgemeinschaft für Vokalforschung gegründet. Zu ihren Aufgaben zählt, neben der Förderung der Forschungsarbeit, das Bemühen um eine stärkere Koordination der Vokalmusikforschung im deutschen Sprachraum.

The Music Library Association (MLA) is pleased to announce the second series of three annual prizes to recognize and encourage authors of reference and research tools in music. MLA will send a cash award and letter of commendation to winners in three categories: (1) the author of the best book-length bibliography or other research tool in music, (2) the author under 40 of the best article-length bibliography or article about music librarianship, and (3) the author of the best review of a book or score appearing in *Notes: The Journal of the Music Library Association*. The advisory panel of judges is composed of Vincent Duckles, Music Library, University of California at Berkeley; Walter Gerboth, Department of Music, Brooklyn College; and Donald Thompson, Department of Music, University of Puerto Rico, Chairman. Prizes for works published in 1977 will be awarded at the MLA annual meeting in New Orleans, Louisiana, next February. Nominations from editors of journals and other interested persons for works published in 1977 in any of the three categories should be submitted by September 30, 1978 to: Professor Donald P. Thompson, Departamento de Música, Universidad de Puerto Rico, Rio Piedras, Puerto Rico 99031.